Radu Vancu

MIRCEA IVĂNESCU.
POEZIA DISCREŢIEI ABSOLUTE

ediţie revăzută şi adăugită

Cuprins

Mopete. Un exerciţiu de admiraţie

Argument. Sensurile discreţiei

1. Treptele discreţiei sau calea către sine

2. Discreta excepţionalitate a lui Mopete

3. Exerciţii de reprimare

4. *Dove sta memoria*

5. Discreta *Dame Mérencolye*

6. Postmodernul mântuit

7. Mitologii & confesiuni

8. Radicalizarea discreţiei absolute

9. Convorbirile cu Eckermannii

10. Posteritatea lui Mopete. Ediţii & antologii

Concluzii
Bibliografie

MOPETE. UN EXERCIȚIU DE ADMIRAȚIE

Prin primăvara lui ’97, l-am oprit în timp ce cobora scările Facultăţii de Litere din Sibiu. A acceptat să se suite peste poemele mele şi am stabilit să-l sun a doua zi. Îmi pusesem, firește, speranţe abstruse în verdictul lui, care a sunat liniştit şi ferm: „Domnule, îmi pare rău, poemele dumneavoastră nu sunt bune”. I-am mulţumit şi am închis, eram convins că se înşeală. Nu se înşela, erau într-adevăr proaste.

Prin toamnă, l-am invitat pe Mircea Ivănescu la cenaclul nostru studenţesc. Făcusem o asociaţie, ICAR, şi desfăşuram prin ea tot soiul de activităţi, cum ar fi, de pildă, un concurs naţional de eseuri privitoare la opera lui Cioran; din juriu făceau parte Matei Călinescu, Irina Mavrodin şi Mircea Ivănescu. Printre activităţile ICAR-ului se regăsea şi acest cenaclu studenţesc, la care invitam din când şi scriitori consacraţi; Mircea Ivănescu a venit aici de două ori. În toamna lui ’97, când a venit prima dată, i-am dat alt caiet mâzgălit cu texte noi-nouţe. M-a privit curios. „Nu tot dumneavoastră mi-aţi dat poeme?” Am făcut pe niznaiul, mă temeam c-o să refuze să le citească şi pe acestea.

Când am vorbit din nou la telefon, s-a arătat interesat. Am stabilit o întâlnire la Biblioteca Franceză, care pe vremea aceea se afla în parcul Astra, unde e astăzi librăria-cafenea *Erasmus*. Mi-a făcut un fel de fişă tipologică, m-a întrebat în ce limbi citesc, despre ce poet român aş vrea să scriu un eseu (i-am spus că despre Emil Botta – erau, ah, vremurile în care juram pe barochiştii fantaşti şi histrioni...), iar în final a condiţionat eventualele noastre întâlniri ulterioare de un eseu pe care trebuia să-l scriu pornind de la o comparaţie între două pasaje indicate de el din memorie (era practic primul meu contact cu fabuloasa, funesiana, buchmendeliana memorie ivănesciană), unul din *Ştiinţa voioasă* şi altul din *Patul lui Procust*. Norocul a făcut ca, la întâlnirea proximă, să aprecieze eseul, pe care s-a oferit să-l publice în revista sibiană *Saeculum*, însă am refuzat. Ne-am mai întâlnit de câteva ori la Biblioteca Franceză; primeam de fiecare dată o temă (un eseu despre memorie, altul despre minciună, altul despre prietenie...); iar apoi întâlnirile s-au mutat la el acasă, şi temele au încetat.

Ajunsesem să vin aproape zilnic, petreceam ore întregi, uneori de dimineaţa până seara, între pereţii de cărţi ai camerei; nu vorbeam programatic despre literatură, în sensul că nu mi se transmiteau *expressis verbis* propoziţiile vreunei doctrine. Se poate să fi avut la început impresia că urma să intru în vreun scenariu de iniţiere aproape ritualică întru literatură; de fapt, având în vedere cât de cu capul în nori era tânărul acela de 19 ani, e improbabil să nu fi nutrit o asemenea iluzie. Însă ea s-a risipit repede, pentru că Mircea Ivănescu nu vorbea despre literatură ca despre un sacrament, ci ca despre viaţă – adică firesc, fără emfază, fără inflamaţii retorice.

Aşa încât ceea ce putea să pară că va fi ucenicie a ajuns repede să semene mai degrabă cu o prietenie îndrăgostită; nimic nu mi se părea mai magnetic decât orele din casa de pe strada Vasile Aaron, cu sutele lor de minute doldora de literatură făcută viaţă, şi viceversa. Găseam totul captivant la poetul acesta minunat care făcea atât de abil pe *everyman*-ul; nu mai văzusem nicicând, şi n-aveam să văd nici de atunci încolo, un om de o simplitate atât de complicată. Consideram aproape miraculos faptul că putea să pară atât de natural şi de firesc, câtă vreme era alcătuit din cele mai improbabile şi, în fapt, nefireşti combinaţii de contrarii: ochii de o blândeţe neverosimilă, şi de o tristeţe peste care lentilele groase turnau o lumină consolatoare (când era aşezat în fotoliu, vorbea deseori cu capul lăsat pe spate, privind direct în lumina lustrei), erau contrapunctaţi de un râs cu complicate şi mordante subtonalităţi ale ironiei, de care făcea uz cu dexteritatea unui Rubinstein al maliţiei; acuzând mereu amnezii, îşi aducea aminte de fapt de totul şi contrariul lui, fiind, aşa cum am spus deja, un avatar român al lui *Funes el memorioso*; refuzând cu obstinaţie de anarhist orice fel de program, dovedea până la urmă o coerenţă programatică în toate, mai exact acel tip de coerenţă care în viaţă se numeşte încăpăţânare, iar în scris consecvenţă; aparent timid, era capabil de nebănuite fermităţi, după cum, deşi aparent fragil, camufla o forţă vitală redutabilă; vorbind, în fine, cât se poate de personal şi de inconfundabil, nu vorbea totuşi aproape niciodată în nume personal, nu vorbea, adică, despre el.

Această din urmă trăsătură, discreţia disimulată după bogate falduri verbale, mi s-a părut peste câţiva ani suficient de definitorie pentru poezia lui încât să pot închega o teză de doctorat în jurul ei. Spuneam acolo că, dincolo de sensul ei social, discreţia are, înţeleasă ca tehnică poetică, şi alte câteva sensuri: autodefinire prin cufundarea în indefinit, exprimare prin continua reprimare, ocultare revelatorie a biografiei prin bibliografie, conştiinţă saturniană a perpetuei evanescenţe. O dată cu poezia lui Mircea Ivănescu, toate aceste sensuri ale unei discreţii totale („absolute", cum i-am spus până la urmă) devin conaturate, participă, adică, în egală măsură la natura poemului ivănescian.

Pe atunci nu ştiam încă amănuntul că această programatică abţinere de la orice remarcă personală, pe care eu o justificam folosindu-mă de surse bibliografice variind de la studiile despre melancolie ale lui Klibansky, Panofsky şi Saxl până la propoziţiile despre natura adevărului ale lui Camus, că această reţinere de la articularea remarcilor personale vine, deci, din... *Alice în Ţara Minunilor*; o spune Mircea Ivănescu însuşi, în interviul pe care i l-am luat pentru acest volum, atribuind-o lui Tweedledum ori Tweedledee. Eu am găsit-o rostită de Alice însăşi în capitolul al VII-lea.

> You should learn not to make personal remarks, Alice said with some severity; it's very rude.

Căutând apoi urme intertextuale ale propoziţiei, am descoperit câteva dintre care cea mai notabilă mi se pare următoarea, extrasă din amplul poem

numit *15 imagini pentru prietenul meu alexandru leluţiu*, în speţă din ultima lui parte, *15. despre braşov* (din *alte poeme nouă*, Cartea Românească, 1986):

> ce straniu – iată, vorbind despre asta – povestind
> despre plecarea lui în oraşul de munte, despre şederea mea
> în oraşul – acelaşi – de munte – şi întrebându-mă de ce vorbesc
> despre lucruri – întâmplări – despre care s-ar fi cuvenit să fi învăţat
> că nu se fac remarci.

Recitind versurile acestea dintr-un volum târziu, mi-au venit în minte altele, din volumul de debut – anume acel pasaj final din *poezia e altceva?* (din *versuri*, 1968) în care, uimit de axioma după care

> nu trebuie să povesteşti în poezie – am citit
> un sfat către un tânăr poet,

(care constituie chiar *incipit*-ul poemului), se întreabă în final: „şi ea – adevărata ei fiinţă atunci?". Rezumând, dilema ar reieşi cam aşa: în poezie nu trebuie să povesteşti, pentru că o falsifici, dar dacă nu povesteşti, adevărul personal al poeziei nu se constituie.

Prin urmare, poetul nu trebuie să facă remarci personale, pentru că e „very rude", dar nu poate să nu le facă, dacă nu vrea să atenteze la veritatea propriei poezii. Orice soluţie ar căuta, din momentul în care scrie, el se situează în fals; dacă nu scrie, nu e poet, iar dacă scrie, modifică inevitabil datele, aşa cum spune făţiş în alt poem amplu târziu, *ce să-i spunem denisei şi să nu-i spunem poetului şi prietenului i drăgănoiu*, un poem în 29 de părţi (din *poeme vechi, nouă*, Cartea Românească, 1989), mai exact în începutul unuia dintre textele finale, *27. literatura nu e transcriere*: „firește, literatura se face modificând datele". Pentru Mircea Ivănescu, poezia e despre sine, dar se face *malgré soi*, e despre inimă şi intermitenţele ei, dar se face *contre coeur*.

Cu adevărat mirabil e că această conştiinţă a situării în fals declanşează cu adevărat mecanismul poetic. O fi scrisul un eşec, dar e unul euforic. În corespondenţa lui cu Gershom Scholem (*Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*), într-o scrisoare din iunie 1938, Walter Benjamin produce următoarea observaţie despre Kafka: „Une fois qu'il fut assuré de l'échec final, tout lui réussit en chemin comme dans un rêve. Rien ne donne plus à réfléchir que l'ardeur avec laquelle Kafka souligna son échec". Nu altfel stau lucrurile în cazul lui Mircea Ivănescu, congenialul traducător al jurnalelor şi corespondenţei lui Kafka: o dată ce e sigur că nu poate să scrie, scrie. Şi nimic nu dă mai mult de reflectat decât ardoarea cu care-şi subliniază eşecul.

A fost una dintre marile şanse ale vieţii mele ca autorul lui Mopete (de fapt, Mopete însuşi) să mă accepte în preajma lui, aproape zi de zi, din '97 până prin 2005; nu numai pentru că am ajuns aproape de un poet atât de puternic, ci şi pentru că (sau poate mai ales pentru că) am fost aproape de un om atât de bun. După cum am putut constata, Mopete fusese metanoizat de propria poezie.

A fost primul exemplu care mi-a demonstrat *sur le vif* că poezia e individuaţie, că nu numai omul face poezia, ci şi poezia face omul. Dincolo de binele şi de răul chiţibuşurilor privind existenţa literaturii ori natura şi funcţia poeziei, aceasta a fost pentru mine marea lecţie deprinsă de la Mopete: axioma după care poezia e individuaţie. Neenunţată ca atare de el, dar susţinută exemplar minut de minut şi secundă de secundă prin modul lui inimitabil de a se lăsa metanoizat de literatură.

Într-un anumit pasaj, Andrei Pleşu pune la îndoială poeţii care prea arată a poeţi, pictorii care prea arată a pictori ş.a.m.d. Fraza îmi recheamă în memorie trenciul cenuşiu al lui Mircea Ivănescu, Poetul care nu numai că nu-şi cultiva aparenţa poetică, dar îşi nega statornic, atât în poezie, cât mai ales în conversaţia privată, însăşi esenţa de poet. E greu să găseşti un poet mai *uman* decât Mircea Ivănescu şi, în acelaşi timp, mai difident faţă de propria calitate umană şi poetică, deopotrivă. (Eu, până acum, n-am găsit.) Bacovia vorbeşte, într-un vers memorabil ca toate ale lui, despre „omul făcut concret"; ei bine, Mircea Ivănescu era *poetul făcut discret*. Nu puteai recunoaşte uşor poetul puternic din spatele omului blând, înfăşurat în trenci ca într-o mantie de la care ar aştepta să-l facă invizibil, aşa cum nu erau uşor de recunoscut zeii care, cine mai ştie din ce spirit ludic ori polemic, luau chip de oameni obişnuiţi în epopeile greceşti. Însă, după ceasuri întregi de citit şi vorbit poezie, era dificil să ignori, difuză în jurul aceluiaşi om blând şi discret, aura poetică emanând din punctele neverosimil de strălucitoare din spatele dioptriilor, dincolo de care fiinţa lui se afla contrasă integral. Odată constatată epifania, îţi era imposibil după aceea să uiţi vreo secundă că omul acesta obişnuit era un poet atât de neobişnuit, iar biograficul lui subîntindea continente uriaşe de bibliografic. Înţelegeai că între faptele de viaţă şi faptele de literatură nu există nici o diferenţă de substanţă, încât, dacă textele sunt toate intertexte, atunci, complicând terminologia cărtărească, texistenţele sunt toate intertexistenţe. Prin urmare, toată marea literatură tradusă de Mircea Ivănescu nu e de trecut la pasivul propriei sale literaturi; miile de pagini din Joyce, Faulkner, Broch, Musil, sutele de pagini de „discurs mixt" ale lui Nietzsche, jurnalul şi corespondenţa lui Kafka, antologia de poezie americană, atât de influentă încă după mai bine de douăzeci de ani – toată biblioteca aceasta fundamentală e într-un mutual raport de intertexistenţă atât cu viaţa, cât şi cu poezia mopetiană. Dacă textele lui alcătuiesc un unic şi imens poem, aşa cum s-a spus, atunci traducerile sunt echivalentul la scară al celor cincizeci de note de subsol ale *Waste Land*-ului.

În consecinţă, fără să vrea, împotriva lui însuşi, Mircea Ivănescu era unul dintre cei mai seducători maeştri. În plus, între toţi oamenii pe care i-am cunoscut, el era, poate, singurul cu geniul dialogului. Nu în sensul oralităţii abundente, spectaculare, carnavaleşti (deşi i-a fost dăruită şi aceasta aceluiaşi om care ştia tot atât de exemplar şi să tacă), ci în acela al unei maieutici socratice lipsite de cea mai vagă urmă de ostentaţie. Există vorbitori care reuşesc să demonstreze un geniu al eului propriu; dar ei nu sunt încă ajunşi la dialog, dacă le lipseşte geniul tu-ului. Pe acesta, Mircea Ivănescu îl avea; cu el,

puteai simţi concret nu numai cum tăcerile lui vorbesc, dar cum chiar şi tăcerea ta vorbeşte. Cum înveţi din nou să vorbeşti, cum înveţi iar limba română. Şi, o dată cu ea, poezia.

Poezia lui Mircea Ivănescu (*y compris* existenţa lui, nu-i cazul să explic de ce) are, pe lângă valoarea ei literară de primă importanţă, şi valoarea unei mari lecţii. Una rarissimă, pe care Spiritul unei literaturi nu se înduplecă s-o acorde decât de câteva ori în toată istoria culturii respective. La noi, prima lecţie de acest fel a fost reprezentată de poezia şi existenţa lui Eminescu, întâiul scriitor care a revoluţionat un limbaj poetic şi a întruchipat un simbol moral, deopotrivă. Nu altfel stau lucrurile şi în cazul lui Mircea Ivănescu: pe lângă revoluţia limbajului poetic contemporan într-un sens aşa-zicând tehnic, el exemplifică, prin viaţa de zi cu zi şi ceas cu ceas, sensul metanoic, moral, al poeziei. A fost întâiul nostru poet care a umanizat programatic poezia, refuzând limbajul august şi revelat şi căutând aparenţa lui cotidiană şi „nepoetică". A aplicat însă acest postulat privind natura coextensivă a poeziei şi existenţei până la ultimele consecinţe – care prevăd că adevărul existenţei verifică, minut de minut, adevărul poeziei. Într-o astfel de accepţiune, separaţia între eul biografic şi eul artistic nu mai ţine; omul care trăieşte e totunul cu omul care scrie, iar erorile vieţii sunt în egală măsură erori ale poeziei. (Fericiţi modernii care puteau fi oricum în viaţă, câtă vreme treceau totul pe curat pe hârtie...) Nu găsesc pentru teribila bunătate a lui Mircea Ivănescu, omul cel mai bun pe care l-am cunoscut, altă explicaţie decât aceasta: era într-atât de bun pe cât era poezia lui de bună. În cazul lui, nu numai omul făcea poezia, ci şi poezia îl făcea pe om. În asemenea măsură, încât, dacă poezia lui e ilustrativă pentru un anumit ideal de umanitate, atunci şi omul e ilustrativ pentru ideea corespondentă de poezie. Într-un dicţionar ideal, la intrarea „poezie" ar putea figura oricând numele lui Mircea Ivănescu – nu spre cinstea lui, ci spre a noastră. Fapt pentru care nu-i vom putea fi vreodată îndeajuns de recunoscători (după cum eu, în viaţa aceasta, nu i-am fost).

ARGUMENT. SENSURILE DISCREŢIEI

Îndeobşte, vechile şi bunele uzanţe cer ca propoziţiile aşezate dedesubtul unui titlu de tipul „Argument" să coaguleze în jurul a două explicaţii: cea dintâi ţinând de necesitatea studiului pe care-l introduc, cea de-a doua enunţând teza care urmează a fi demonstrată. Ceea ce nu vrea să spună altceva decât că orice „argument" este alcătuit dintr-o justificare secondată de o lămurire. Pentru a nu deveni, din capul locului, infrecventabil ca tot ceea ce nu observă uzanţele, şi eseul meu va fi precedat de un asemenea argument compus în cei doi timpi necesari, cel al justificării şi cel al lămuririi.

Mai întâi deci, justificarea. Poezia lui Mircea Ivănescu e departe de a se afla în situaţia unei *terra incognita* în aşteptarea unui cartograf pionier; ba chiar dimpotrivă – din profuziunea de cronici literare ce i-au fost dedicate, s-ar putea cu succes alcătui o antologie critică masivă de genul „Mircea Ivănescu comentat de...". Însă, în pofida nenumăratelor comentarii critice de tipul recenziei sau al cronicii, cu poezia lui Mircea Ivănescu, mai exact cu ceea ce ţine de receptarea ei critică, se petrece cel puţin un lucru demn de tot interesul: deşi, într-o substanţială majoritate, critica s-a pronunţat şi încă se pronunţă din ce în ce mai favorabil asupra ei, nu există, totuşi, nici un studiu de amploarea unei monografii care să închege o sistematică a acesteia. Există, e drept, cele treizeci de pagini de „aplicaţie", cum Al. Cistelecan însuşi o numeşte, din *Poezie şi livresc*, adică de analiză ce aplică poeziei ivănesciene un algoritm de lectură având ca finalitate revelarea naturii şi a funcţiei de nucleu generativ a livresculuiˡ. Există, apoi, cele mai bine de douăzeci de pagini ale prefeţei lui Matei Călinescu la antologia apărută în 2003 la *Polirom*[2]. Există, iarăşi, alte excelente treizeci şi cinci de pagini despre poezia ivănesciană, datorate tot lui Al. Cistelecan (care semnează de această dată Alexandru Cistelecan), din micro-monografia, însoţită de o antologie comentată şi de un substanţial dosar de receptare critică, apărută

---

[1] v. Al Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, pp. 19-49.

[2] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi, Polirom, 2003, pp. 5-26.

în 2003 la *Aula*, în colecţia *Canon*[3] (coordonată, ni se spune pe verso-ul paginii de gardă, de către... Al. Cistelecan – se pare că până şi criticii au, din când în când, nevoie de heteronimi). Există, apoi, cele douăzeci de pagini superlative despre *Poezia în alb-negru* ale lui I. Negoiţescu din *Alte însemnări critice*[4]. În fine, un studiu relativ extins şi de neocolit despre poezia lui Mircea Ivănescu îi aparţine lui Ion Pop, fiind vorba, mai precis, despre un capitol de aproape douăzeci de pagini din *Jocul poeziei*[5]. Dar, cu toate acestea, o monografie *comme il faut* despre poezia ivănesciană nu există. Sub acest aspect, nici o minte critică nu s-a ostenit să risipească acest semiobscur con de umbră în care deliberat s-a aşezat, în discreţia lui, poetul. Şi, judecând drept, nu numai el poate să fie găsit vinovat de izolarea şi solitudinea care îl înconjoară: în definitiv, au trecut aproape patruzeci de ani de la debutul în volum – *Versuri* apare în 1968 - şi, de asemenea, aproape o jumătate de veac de la acela revuistic, în revista clujeană *Steaua*. Tăcerea ar fi putut fi spartă demult încă.

E drept, rima aceasta între discreţia poeziei şi cea a existenţei publice ivănesciene pare, în ultimul an, din ce în ce mai imperfectă. Din fericire, mă grăbesc numaidecât să spun. E ca şi cum destinul postum ar ţine să compenseze carenţele de expunere publică ale celui antum. În 2011, Al. Cistelecan a coordonat un volum aniversar *Mircea Ivănescu 80* – poetul a apucat să-l vadă (e un mod de a spune, se ştie că nu-i mai rămăsese decât vederea periferică) în zilele dinaintea morţii. Era, în acel volum, un interviu, ori mai degrabă o confesiune de vreo 20-25 de pagini îndesate pe care mi-o dictase în decursul unei întâlniri de vreo două ore din martie 2011; am crezut aşadar, prin forţa lucrurilor, că era un soi de interviu testamentar, ultima lui confesiune publică. Cum se ştie, m-am înşelat – în 2012 urma să apară convorbirea cu Gabriel Liiceanu, cele 200 de pagini extraordinare rezultate din cele cinci întâlniri pe care poetul şi filosoful le-au avut între martie şi iulie 2011. Despre dialogul lor intens şi tulburător s-au scris zeci de cronici, s-au făcut emisiuni de televiziune – a fost practic întâia oară când despre Mircea Ivănescu au scris şi au vorbit intelectuali situaţi în afara cercurilor literare (îmi amintesc, de pildă, un text al lui Cristian Ghinea – care, mărturisindu-şi ignoranţa în ce priveşte poezia contemporană, producea un exerciţiu de admiraţie pentru poetul revelat de cartea-dialog).

Iar şi mai recent, la finalul aceluiaşi an 2012, celor 200 de pagini ale *Măştilor lui M.I.* li se adaugă cele mai bine de 200 de pagini ale *Interviului transfinit* luat lui Mircea Ivănescu de Vasile Avram. Firește, nu-i vorba de o carte complet nouă, fiind în fapt o reeditare – ediţia primă apărând acum 8 ani, în 2004, la editura Ecclesia (Nicula), ca urmare a diligenţelor admirabile ale

---

[3] Alexandru Cistelecan, *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Aula, 2003, pp. 7-42.

[4] I. Negoiţescu, *Poezia în alb-negru*, în I. Negoiţescu, *Alte însemnări critice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980, pp. 113-133.

[5] Ion Pop, *Mircea Ivănescu şi înscenarea poemului*, în Ion Pop, *Jocul poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1985, pp. 364-382.

doamnei Felicia Avram; însă, pentru cronicarii revistelor literare de autoritate, practic n-a existat – singura cronică într-o astfel de publicaţie fiind, după ştiinţa mea, cea a lui Mihai Iovănel din *Cultura*. N-a existat, de asemenea, nici în reţeaua de librării, distribuţia ei minimă fiind gerată tot de doamna Felicia Avram exclusiv în cercurile prietenilor care i-au cunoscut şi i-au iubit pe Mircea Ivănescu şi Vasile Avram.

Aşa încât sunt absolut convins că, pentru majoritatea cititorilor, această ediţie secundă va reprezenta întâia întâlnire cu cartea. Iar *Interviul transfinit* va dubla dintr-un foc corpusul paginilor confesive, dialogale, ale lui Mircea Ivănescu, contribuind decisiv la acea bizară răsturnare de situaţie la care făceam aluzie cu două paragrafe mai sus. E ca şi cum la un an după moartea ultra-retractilului Salinger, să spunem, s-ar descoperi vreo patru-cinci sute de pagini de convorbiri despre care nu ştia nimeni, în care s-ar face vorbire pe larg, cu *love and (not much) squalor*, despre literatură şi viaţă, despre literatură şi moartea celor dragi, despre literatură şi sinucidere – adică despre exact acele lucruri ce fac strălucirea & mizeria literaturii pe care scriitorul se străduise câteva zeci de ani, practic toată viaţa lui, să le ţină cât mai ferite de indiscreţia publică. Dincolo de efectul mediatic uriaş, imaginea însăşi de scriitor a lui Salinger ar ieşi radical schimbată. (*Salinger*, filmul scris & regizat de Shane Salerno, anunţă din câte se pare surprize majore privind opera postumă a marelui J.D., cu începere din 2015. Despre aceasta vom mai discuta, cu siguranţă.) Tot astfel, cele patru-cinci sute de pagini de convorbiri publicate anul acesta îl transformă pe neaşteptate pe Mircea Ivănescu din cel mai retractil poet contemporan în cel mai locvace – întrucât nici un alt poet major de după 1945 nu a mai lăsat un corpus confesiv atât de masiv (cu excepţia *Antimetafizicii* din 1985 a lui Nichita Stănescu şi Aurelian Titu Dumitrescu, ale cărei 475 de pagini sunt însă pe cât de emfatice, pe atât de necreditabile – de vreme ce poetul însuşi s-a dezis de ele într-o declaraţie oficială adresată în ianuarie 1983 directorului editurii Albatros, Mircea Sântimbreanu: „partea mea de contribuţie la carte este insignifiantă, opiniile mele fiind reintepretate de autorul numit (Aurelian Titu Dumitrescu)").

Nu se poate cu nici un chip trece mai departe fără ca, *en passant*, să fac în următoarele paragrafe câteva scurte observaţii care nu-mi procură nici o plăcere. Nu e întru totul adevărat că nu există nici o monografie de proporţii dedicată poeziei ivănesciene; e de datoria mea să spun că există, totuşi, o teză de doctorat, cel puţin deocamdată nepublicată, care tratează pe aproape patru sute de pagini poezia lui Mircea Ivănescu. Susţinută în 2003, aparţine lui Daniel Deleanu şi se numeşte, firește, *Poezia lui Mircea Ivănescu*. Oricât de mult m-am putut bucura la început crezând că voi găsi în studiul acesta încă un sprijin, speranţele mi s-au spulberat repede. Şi iată de ce.

Mai întâi, Mircea Ivănescu despre care scrie Daniel Deleanu nu e Mircea Ivănescu cel pe care-l ştim noi. Mai exact, o bună parte din citatele exemplificative, în fapt, poate, majoritatea lor, sunt excerptate din poeme nicicând publicate de Mircea Ivănescu şi, prin urmare, cu desăvârşire

necunoscute nouă. Iată cuvintele lămuritoare ale lui Daniel Deleanu din *Introducerea* la teza doctorală: „Nu în ultimul rând, aş vrea să menţionez că o bună parte din exemplificările pe care le-am ataşat analizelor teoretice sunt versuri inedite, copiate dintr-un caiet rămas încă în manuscris, pe care poetul mi l-a încredinţat cu multă bunăvoinţă, spre a-mi folosi la redactarea tezei. Foarte multe dintre aceste poeme ne prezintă un *altfel* de Mircea Ivănescu, aspect pe care l-am atins, nu o dată, pe parcursul lucrării, lucrare ce se doreşte a fi doar un prim pas în descoperirea şi acestei laturi, mai puţin ştiute, a operei poetice a lui Mircea Ivănescu"[6]. Versurile acestui „*altfel* de Mircea Ivănescu" mai seamănă cu cele ale propriu-zisului Mircea Ivănescu aşa cum seamănă între ele ziua cu noaptea sau apa cu focul. Pentru a convinge cititorul de diferenţe, reproduc mai jos două mostre din poeziile ivănesciene inedite recuperate, în teza sa doctorală, de către Daniel Deleanu:

noi suntem cei mai nemernici, cei mai de jos,
cei mai umili
cadavre boite
galvanizate
de forţa unei abstracţii
cercetând facerea-contrafacerea-desfacerea
exegeţi ai infernului
iluminaţi. înrăiţi.
(oameni cu lămpi [Ieşirea]).

Şi:

am o ţară mică
mică
încape-ntr-o pietricică

e ţara cea mai mică
e mică
mică

am însă o piele mare
o piele mare
am o piele fără margini

eu merg
merg
şi merg
dar nu văd să aibă margini

şi-mi spun
şi-mi tot spun: asta e
asta era
asta era ţara perfectă

[6] Daniel Deleanu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, Sibiu, 2003, p. 5.

(ţara mică).

Prin urmare, întrucât studiul lui Daniel Deleanu se ocupă cu precădere de acest fel de poeme ivănesciene, atât de diferite de cele pe care le cunoaştem încât aduc mai degrabă cu nişte apocrife, nu puteam în nici un fel spera că lucrarea sa o să-mi fie de vreun folos în ce voiam eu să fac. Cu atât mai mult cu cât, atunci când scrie despre latura de Dr. Jekyll a lui Mircea Ivănescu, adică despre aceea diurnă, pe care o cunoaştem cu toţii, pare a nu a se afla tocmai în largul lui. Următorul citat, spre exemplu, impresionează prin tehnica de matrioşcă a ascunderii progresive a erorilor mai mici în cele mai mari, într-o succesiune de judecăţi ce se întind pe numai trei rânduri: „un remarcabil tradiţionalist 'anglo-saxonizat' este azi Mircea Ivănescu, în ciclul 'mopeteiana' din primul său volum de versuri, intitulat atâta de simplu *poeme*. Mircea Ivănescu e un soi de Pillat (post)modernist, 'anglosaxonizat'"[7]. Aşadar, volumul de debut, cel din 1968, al lui Mircea Ivănescu nu se numeşte „atâta de simplu" *versuri*, cum toată lumea crede, ci *poeme*; de asemenea, ciclul cu mopete nu se constituie o dată cu cele două volume din 1970, *poeme* şi *poesii*, cum noi toţi, inclusiv Mircea Ivănescu, puteam mult şi bine să credem, ci încă din primul volum de versuri, din 1968; şi, cu aceeaşi surprindere, aflăm că poţi foarte bine să fii în acelaşi timp postmodernist şi tradiţionalist, Mircea Cărtărescu şi Ion Pillat. Sunt, toate cele de mai sus, prea multe revelaţii dintr-odată pentru ca mintea critică să le poată încăpea cum se cuvine.

Firește, oricine are dreptul să se înşele şi să rămână, cu toată eroarea în care se află, stimabil, în măsura în care se dovedeşte ulterior a fi fost de bună credinţă. Însă nu mai putem, oricât de mare ar fi strădania noastră, să îi acordăm lui Daniel Deleanu premisa bunei credinţe atunci când, în lucrarea sa doctorat, nu procedează tocmai asemenea unui *doctor angelicus* şi se dovedeşte că, în unele rânduri, citatele cu care îşi susţine aserţiunile teoretice sunt luate în devălmăşie din opera altor poeţi decât Mircea Ivănescu şi atribuite cu dezinvoltură de iluzionist acestuia. Iată, de asemenea cu titlu de exemplu, câteva versuri pe care exegetul operei ivănesciene le pretinde a fi fost extrase dintr-un poem inedit de-ale lui Mircea Ivănescu care ar purta titlul *confesiunea amiralului nelson*[8]:

> Fac parte din cei 20-30 de inşi care conduc lumea
> Timizi neştiuţi disperaţi
> De la posturile lor de comandă cu birourile răsturnate
> De pe fundul genţii diavolului.

Ei bine, versurile de mai sus nu aparţin câtuşi de puţin lui Mircea Ivănescu, ci nouăzecistului de frunte Daniel Bănulescu, fiind versurile de început ale poemului *Prolog*. Ca, de altfel, şi pasajul liric, citat pe aceeaşi pagină,

[7] idem, p. 137.
[8] idem, p. 204.

care începe cu versul „Pe strada mea locuieşte moartea” – tot Daniel Bănulescu e autorul lui, şi tot din poemul *Prolog* face parte, oricâte asigurări ne-ar da Daniel Deleanu că aceste versuri aparţin unui Mircea Ivănescu care „nu pregetă a ni se înfăţişa arogant, de-o insolenţă pe-alocuri megalomană, cu o notă de diabolizare"[9]. Şi nu este singura exemplificare de acest gen care ar putea fi adusă – poemele citate pe paginile anterioare, atribuite de Daniel Deleanu lui Mircea Ivănescu, sunt în fapt ale lui Radu Andriescu. *Cuisque suum*, astfel de practici sunt ele însele mai degrabă „arogante” şi „insolente", în orice caz neştiinţifice, şi descalifică nu numai lucrarea academică, dar mai ales pe autorul acesteia. Indiferent de gradul de cultură sau de inteligenţă critică al domniei-sale, lui Daniel Deleanu îi lipseşte una dintre calităţile fundamentale care fac un critic şi un istoric literar, şi anume discreţia, reprimarea permanentă a oricărei tentaţii de a construi apocrife pe seama subiectului său. Şi e cu atât mai grav să comiţi asemenea indiscreţii critice când scrii despre un poet care, după cum vom încerca să demonstrăm, este unul al discreţiei *par excellence*. Cred, prin urmare, că-i cu totul limpede de ce *Poezia lui Mircea Ivănescu*, teza de doctorat a lui Daniel Deleanu, nu poate să-mi ajute în analiza pe care, o fac, spre deosebire de domnia-sa, chiar poeziei lui Mircea Ivănescu.

Iată-mi justificarea: o monografie cum se cade despre poezia ivănesciană nu există; şi, având în vedere că, în poezia română contemporană, „Mircea Ivănescu e un prestigiu (poate chiar cel mare) în cercul închis al literaturii"[10], necesitatea unui astfel de studiu e una pe măsură. Rămâne acum să trec la cel de-al doilea timp al argumentului, acela al lămuririi, şi să explic în ce fel am găsit de cuviinţă să citesc poezia ivănesciană.

Se cade să precizez, încă de la începutul acestei a doua părţi, că monografia mea nu este una în înţelesul clasic, adică o monografie al cărei principiu să fie urmărirea descriptiv-analitică a progresiei cronologice a faptelor, biografice şi literare, deopotrivă. Mai simplu spus, monografia mea nu-i o biografie comentată, *à la* Stefan Zweig, pentru că Mircea Ivănescu a fost scutit de acel blestem chinezesc al vieţii „interesante". Nu se poate spune despre el, precum despre Oscar Wilde, că şi-a pus geniul în viaţă şi doar talentul în operă. Fără să fie un răsfăţat al timpurilor în care a fost nevoit să trăiască, nu a fost nici un contestatar făţiş; nu a produs acte de dizidenţă, cum nu a produs nici unele de adeziune faţă de regim. Mopete nu seamănă câtuşi de puţin cu motanul Arpagic, şi e de aceea cel puţin riscant să citeşti poezia ivănesciană, precum Anca Andriescu într-un studiu din *Caietele lui mopete*[11], ca mizând pe cartea unei aparenţe „minimaliste” pentru a denunţa, într-un soi bizar de criptodizidenţă, regimul comunist. De unde rezultă că ne putem cu atât mai puţin aştepta să descoperim, în existenţa sa, episoade de mari revoluţii moral-ideologice, precum la un A.E. Baconsky sau la un Dan Deşliu, ori, în sens invers,

[9] idem, p. 204.
[10] Alexandru Cistelecan, *op. cit.*, p. 7.
[11] v. Anca Andriescu, *Un caz de "critică la adresa sistemului"*, în *Caietele lui mopete*, 2004, nr. 1-2.

precum la Nichita Stănescu. Viaţa lui Mircea Ivănescu este un continuu exerciţiu de discreţie, şi evenimentele ei exterioare ce se cer reţinute încap pe jumătatea de pagină de „Date bio-bibliografice" de la finalul micro-monografiei lui Alexandru Cistelecan de la *Aula*, *curriculum vitae* pe care, ca să mă achit, totuşi, într-un fel de datoria de biografist a autorului de monografii, îl şi reproduc: „Mircea Ivănescu s-a născut la 26 martie 1931, în Bucureşti, dintr-o familie de intelectuali. Îşi face studiile primare şi gimnaziale în Bucureşti. Tot aici şi liceul (bacalaureatul, la 'Spiru Haret', în 1949, după un an de întrerupere a studiilor, din motive medicale, an în care, după propria mărturisire, va învăţa engleza de la tatăl său, Adam Ivănescu, inginer agronom). Este absolvent (1954) al Facultăţii de Filologie (secţia franceză) din cadrul Universităţii Bucureşti. A lucrat ca redactor la *Agerpress* şi la revista *Lumea*, şef de secţie la Editura pentru Literatură Universală (EPLU), devenită Editura Univers, redactor la revista *Transilvania* din Sibiu şi, din nou, redactor la revista *Lumea*. În 1980 părăseşte Bucureştiul şi se stabileşte în Sibiu, ca redactor al revistei *Transilvania*. A debutat cu poeme în revista *Steaua*, în 1958. Editorial debutează târziu, în 1968, cu volumul *Versuri*. A primit următoarele premii: Premiul Uniunii Scriitorilor (1982, pentru *Poesii nouă*), Premiul de poezie 'Mihai Eminescu', acordat de Academia Română (1982), premiul 'Opera Omnia', acordat de Uniunea Scriitorilor (1993), premiul Uniunii Scriitorilor pentru traduceri (1995, pentru *Robert Musil, 'Omul fără însuşiri'*), Premiul Naţional de poezie 'Mihai Eminescu' (Botoşani, 1999). Acestora li se adaugă premii, pentru poezie sau traduceri, primite din partea Asociaţiilor de scriitori din Bucureşti şi Sibiu. Mircea Ivănescu este unul din cei mai mari traducători din literatura română şi un eseist de înaltă probitate şi subtilitate, dar eseurile sale încă n-au fost strânse într-un volum"[12]. Erorile din prezentarea de mai sus sunt minime – spre exemplu, debutul revuistic are loc în 1957, iar nu în 1958, cum apare în toate prezentările activităţii ivănesciene. În evenimentele ei externe, iată viaţa lui Mircea Ivănescu.

Pe de altă parte, în evenimentele ei interne, o cu totul altă viaţă e trăită de Mircea Ivănescu. Poezia lui e o lungă confesare a acestei vieţi interioare, în care cu nici un chip nu o să regăsim circumstanţele externe ale existenţei celui care scrie. S-a spus, în dese rânduri, că poezia lui Mircea Ivănescu este biografică, acut biografică, ba, într-un rând, s-a vorbit chiar de „biografism extrem" şi s-a făcut, în acest sens, apropierea de poeţi americani precum John Berryman, Frank O'Hara ori Kenneth Koch[13]. Însă comparaţia nu ţine: din poemele celor din urmă aflăm, e drept, toate cele de trebuinţă despre împrejurările vieţilor sociale ale autorilor lor; pe când din poezia lui Mircea Ivănescu nu aflăm nimic din ceea ce ţine de existenţa publică a poetului. Dacă din poemele lui John Berryman aflăm, de exemplu, despre relaţia lui cu Delmore Schwartz ori cu Ezra Pound, din cele ale lui Mircea Ivănescu nu putem să aflăm

[12] v. Alexandru Cistelecan, *op. cit.*, p. 85.
[13] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999, p. 315.

nimic despre Nichita Stănescu ori Matei Călinescu, să zicem. Datele biografiei exterioare nu capătă prea lesne drept de cetate în spaţiul poemului ivănescian.

Biografică, poezia lui Mircea Ivănescu este numai în măsura în care acceptăm că adevărata biografie a poetului nu e cea exterioară, ci aceea interioară; nu cea care se vede, ci aceea care e ascunsă. Solilocvenţa incontinentă din poemele lui Mircea Ivănescu nu are rolul de a revela ci, dimpotrivă, pe acela de a oculta biografemele propriu-zise. Şi pentru poetul nostru *la vie est ailleurs*, viaţa adevărată e altundeva decât în viaţă. Amintirile sunt mai reale decât realul, sau, dacă nu mai reale, în orice caz alcătuite dintr-o substanţă de o anduranţă superioară aceleia a timpului real; tocmai de aceea, pentru ca lumea de amintiri să poată exista *per se*, cât mai apropiată de idealul autonomiei, precedenţa realului trebuie, pe cât posibil, ocultată. Între evenimentul real şi semnul memorativ al acestuia, conştiinţa poetică interpune cât mai multe straturi de semnificaţie, fie că vorbim de alte şi alte amintiri născute ca ciupercile sub ploaia de semne stimulative ale realului, fie că avem în vedere reminiscenţele livreşti ce împânzesc poemul. Biografia e înlocuită de bibliografie; sursele biografice sunt progresiv înlocuite cu surse livreşti. Cu cuvintele lui Mircea Ivănescu însuşi: „şi eu am impresia şi chiar certitudinea că poezia pe care o scriu se referă mai degrabă la surse decât la o experienţă reală"[14]. Experienţa livrescă se suprapune peste experienţa biografică, ascunzând-o şi deopotrivă revelând-o, aşa cum discreţia, deopotrivă, ascunde secretul şi revelează natura păstrătorului acestuia. Astfel încât biografismul ivănescian se dovedeşte a fi de o discreţie maximă, iar nu unul „extrem". O neabătută voinţă de discreţie – aceasta este *primum movens* a poeziei ivănesciene.

Iată, aşadar, teza mea: poemele lui Mircea Ivănescu mi se par a fi o perpetuă punere în situaţie poetică a unei discreţii profunde, înţeleasă literal şi în toate sensurile. Literal, adică, în sensul ei de dicţionar, desemnând „calitatea de a păstra o taină încredinţată", „calitatea de a nu atrage atenţia, de a nu şoca (prin aspect)", după cum ne lămureşte DEX-ul din 1984. Exact ceea ce face Mircea Ivănescu în poezia lui atunci când „alege (cuvântul încă păcătuieşte prin ostentaţie) manifestările perfectului anonimat spre a se revela, el preferă să pară *plictisitor* decât să atragă prin ceva atenţia şi aceasta este forma supremă a înţelepciunii sale"[15]. Discreţia poetică presupune deci şi ea paradoxala ascundere revelatorie tipică discreţiei sociale; poetul se ascunde pentru a se spune mai bine. În poezie, discreţia este o metodă de autodefinire prin reprimare; poetul trebuie să se reprime ca să se exprime.

Ceea ce revelează, prin urmare, două sensuri ale discreţiei, derivate cu imediată necesitate din sensul ei de bază: definirea identităţii proprii prin cufundarea cât mai adâncă în anonimat şi reprimarea sinelui de suprafaţă pentru exprimarea sinelui profund (ori, în limbaj noician, am zice că sinele

[14] v. Ion Drăgănoiu, *Convorbirile de joi*, Cluj, Ed. Dacia, 1988.
[15] Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu: Alte versuri*, în *România literară*, 1973, nr. 7, p. 10.

trebuie să se reprime pentru ca sinea să poată să se exprime). Două dintre capitolele studiului nostru vor fi, prin urmare, dedicate analizei poeziei ivănesciene din perspectiva acestor două sensuri lesne identificabile ale discreţiei.

Există, însă, şi sensuri mai adânci ale discreţiei poetice (şi subliniez aici determinativul *poetice*) pe care, pentru a le aduce la lumină, trebuie să procedăm la arheologia semantică proprie ştiinţei abisale a etimologiei. Într-un frumos omagiu adus lui Tudor Vianu, intitulat *Tudor Vianu: Elogiul discreţiei*, Matei Călinescu scrie: „trebuie să restituim termenului [discreţie, n.n.], într-un asemenea context, ceva din înţelesul lui etimologic: *discretus* era în latină participiul verbului *discerno*. *Dis-cretul* este îndeaproape înrudit cu *se-cretul* (*secretus* vine de la secerno, în ambele cazuri elementul de bază fiind verbul *cerno-cernere*, a cerne, a deosebi, a separa, a vedea)"[16]. Aşadar, discretul este cel aflat în momentul ulterior acţiunii de separare, de deosebire, de (dis)cernere. Discretul este, deci, cel ce ştie, cel ce are discernământ, însă disimulează permanent ceea ce ştie şi ceea ce vede. În poezia lui Mircea Ivănescu, masca disimulatorie este alcătuită, arcimboldesc, din cărţi, din „surse", cum poetul însuşi le numeşte; reformulând ceea ce am spus mai înainte, biografia e mascată de paravanul bibliografiei. Natura infinitei „semioze intertextuale", ca să folosesc terminologia lui Michael Riffaterre, este aşadar una discretă; intertextualitatea ivănesciană este şi ea o formă de discreţie, complicată livresc, cu atât mai interesantă cu cât discretele aluzii biografice topesc în ţesutul intertextului şi fărâme de existenţă reală. Un capitol al tezei mele are, deci, să examineze natura şi funcţia acestui particular tip de intertextualitate ce reprezintă un alt sens, de adâncime, al discreţiei poetice ivănesciene.

Inextricabilă în raport cu problematica intertextualităţii este, apoi, aceea a melancoliei. După cum arată Jean Starobinski, marii melancolici sunt întotdeauna mari colportori de citate şi de referinţe, şi viceversa; în *Democritus dixit. Utopia melancolică a lui Robert Burton*, atenţia criticului şi medicului genevez e concentrată asupra „raportului dintre melancolie şi inserţia continuă a unui discurs de împrumut în miezul discursului propriu"[17]. Pentru melancolic, arată Jean Starobinski, intertextualitatea e soluţia de suplinire a vidului interior, a absenţei resurselor interioare. Conştiinţa melancolică se caracterizează prin neputinţa de a se mai aplica asupra lumii; ceea ce e acelaşi lucru cu a spune că, pentru melancolic, lumea e într-o continuă derealizare; materia, aflată într-o continuă pierdere de greutate, este discretă (chiar în sensul în care, în mecanica cuantică, se vorbeşte de proprietatea discretă a materiei şi de lipsa ei de existenţă permanentă[18]) în raport cu conştiinţa care se străduieşte să o sesizeze.

---

[16] Matei Călinescu, *Tudor Vianu: Elogiul discreţiei*, în Matei Călinescu, *Fragmentarium*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 73.

[17] v. Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1993, p. 23 şi următoarele.

[18] „Analiza pe care tocmai am făcut-o ne arată că un corpuscul – microfizic – foton, electron, neutron, proton, atom sau moleculă - nu posedă proprietatea pe care o putem numi 'existenţă

Evanescenţa materiei, proprietatea discretă a materiei, e unul dintre simptomele curente ale melancoliei, şi este şi ea analizată ca un sens al discreţiei poetice (mai precis, al discreţiei *materiei* poetice) într-un capitol rezervat analizei melancoliei. În fond, melancolia poetică se dovedeşte a fi o formă de discreţie aflată sub semnul atrabilar al lui Saturn. Iată un alt sens, de asemenea de adâncime, al discreţiei poetice.

Nu se putea încheia un studiu asupra poeziei lui Mircea Ivănescu fără precizarea relaţiei ei cu canonul postmodernismului. De la postfaţa lui Ion Bogdan Lefter la volumul antologic de *Versuri* din 1996 încoace, critica literară subînţelege, în ceea ce priveşte poezia ivănesciană, natura ei de precursoare a poeziei postmoderne. Forma cea mai articulată şi mai influentă a teoriei postmodernităţii poeziei lui Mircea Ivănescu este aceea din *Postmodernismul românesc* al lui Mircea Cărtărescu; de aceea, am elaborat capitolul ca pe un răspuns punctual la fiecare dintre ipotezele respectivei teorii. Fără să fie evident legată de analiza sensurilor discreţiei, secţiunea aceasta nu putea totuşi lipsi; şi, la urma urmei, fiind, în fapt, vorba despre modul în care valorile tari, nepostmoderne, se camuflează sub aparenţa simili-postmodernă a poemului ivănescian (o să vedem în paginile respective de ce „simili-postmodernă"), putem, până la urmă, să conchidem că tot de o formă de discreţie este vorba – discreţia valorilor tari.

Dincolo de sensul ei social, discreţia are aşadar, înţeleasă ca tehnică poetică, şi alte câteva sensuri: autodefinire prin cufundarea în indefinit, exprimare prin continua reprimare, ocultare revelatorie a biografiei prin bibliografie, conştiinţă saturniană a perpetuei evanescenţe. O dată cu poezia lui Mircea Ivănescu, toate aceste sensuri ale discreţiei devin conaturate, participă, adică, în egală măsură la natura poemului ivănescian. Nu avem de-a face, în ordinea cronologiei, cu întâiul poet discret din literatura română; cazul lui Bacovia reprezintă o precedenţă de cel mai înalt rang, fără însă să cumuleze, din spectrul sensurilor discreţiei, şi pe acelea majore conexe intertextualităţii, ca tehnică poetică, şi evanescenţei materiei, ca senzaţie inescapabilă a conştiinţei poetice (pentru poetul *Plumbului* materia fiind, dimpotrivă, într-o continuă, strivitoare creştere de greutate). De asemenea, Matei Călinescu a vorbit într-un rând, în legătură cu proza lui Mateiu Caragiale, despre o „tehnică a tainei" (formula îi aparţine lui Ovid S. Crohmălniceanu şi a făcut carieră în critica prozei mateine), derivată din cultul discreţiei, funcţionând ca o metodă de explorare estetică: „În ce mă priveşte, aş vedea în această 'tehnică a tainei' o formă modernă pe care o ia gustul şi chiar cultul clasic şi aristocratic al *discreţiei*..., elementul modern constând în *estetizarea* discreţiei şi a sentimentului discreţiei... 'Tehnica tainei' îmi apare aşadar, la Matei Caragiale, ca o explorare estetică a posibilităţilor de enigmatic decurgând din discreţie, rezervă etc."[19].

---

permanentă'„ – Alfred Kastler (laureat al Premiului Nobel pentru fizică), *Această stranie materie* (în colaborare cu Philippe Nemo), Bucureşti, Ed. Politică, 1982, p. 126.

[19] Matei Călinescu, *Gânduri despre Matei Caragiale*, în *Gazeta literară*, 1966, nr. 7, p. 7.

Prin urmare, pe calea regală a discreţiei s-a păşit deja în literatura română. Însă abia în poezia lui Mircea Ivănescu sensurile discreţiei „sunt date / deodată toate", din interacţiunile şi fuziunile patosului lor semantic luând fiinţă sinele profund al literaturii ivănesciene. Formulată scurt, teza mea susţine că poezia lui Mircea Ivănescu este, în panorama generală a literaturii române, poezia discreţiei absolute. Iată *demonstrandum*-ul eseului meu.

Însă acest *demonstrandum* va fi completat şi de un codicil. Absolut necesar. Fiindcă discreţia e un *marker* cultural al altor epoci şi paradigme, demult revolute. Aşa încât, de îndată ce voi arăta de ce poezia lui Mircea Ivănescu este una a discreţiei – şi încă absolute! –, va trebui să explic şi cum se face că are atâta influenţă asupra poeziei contemporane: Mircea Cărtărescu, de pildă, îl consideră pe Ivănescu „cel mai avansat teoretic şi mai influent" poet român postbelic. Şi, pe lângă Cărtărescu, mai cred asta destui alţi critici de primă mână, de la Alexandru Cistelecan la Ion Bogdan Lefter. Cum se face, aşadar, că un poet structural discret nu e anacronic – de vreme ce discreţia e fundamental anacronică? Asupra acestei întrebări se va concentra a doua parte a demonstraţiei mele, după ce voi fi arătat în ce anume constă discreţia poeziei ivănesciene şi cum se manifestă ea.

1. TREPTELE DISCREŢIEI SAU CALEA CĂTRE SINE

La littérature est ailleurs

Spre deosebire de informaţia vehiculată în prezentările de pe coperta a patra a antologiilor sau în eseurile şi studiile despre poezia sa şi preluată ca atare chiar şi de ambiţiosul *Dicţionar general al literaturii române* ce apare sub egida Academiei Române[20], Mircea Ivănescu nu debutează revuistic în 1958, ci cu un an mai devreme, în 1957, în numărul 12 al revistei clujene *Steaua*, alături de Matei Călinescu (acesta semnând poemele *Grâu copt* şi *Moartea hoinarului*) şi de Cezar Baltag (care publică poemul *Grâul*)[21]. Fără ca faptul să aibă importanţă *per se* (decât, eventual, din punctul de vedere al unei istorii literare înţeleasă ca o disciplină conexă statisticii), eroarea de datare e totuşi nu mai puţin grăitoare prin aceea că a fost pusă în circulaţie şi întreţinută multă vreme de poetul însuşi şi e un semn suplimentar al neglijenţei faţă de operă, al cărei înţeles (al neglijenţei, adică) rămâne să-l discutăm imediat, discuţia despre cel al operei amânând-o puţin. În *Interviul transfinit* luat de regretatul Vasile Avram, chestionat în legătură cu data exactă a publicării primelor texte, Mircea Ivănescu răspunde: „Am crezut mult timp că pot răspunde cu precizie la întrebarea asta. Am considerat însă că există un dubiu. Ştiam că am debutat cu o poezie (pe care acum aş considera-o cu totul nereprezentativă) în numărul 12 pe anul 1958 din *Steaua*, făcând parte dintr-un grup de cinci sau şase tineri, cu toţii pe atunci prieteni foarte apropiaţi, din care făceau parte Matei [Călinescu, n.n.], Cezar Baltag, Modest Morariu, Petre Stoica, firește – care a fost factorul determinant al nostru al tuturor în ce privește relaţiile stabilite cu Baconsky şi redacţia revistei *Steaua* -, Grigore Hagiu, Ilie Constantin (mai târziu ni s-a adăugat, cu alte ambiţii şi într-un alt mediu, al prozei românești, Breban). Anumite împrejurări mă fac însă să cred acum că acest număr, purtând cardinalul 12, nu ar fi trebuit să poarte şi anul 1958, ci cel al anului anterior”[22]. În frazele consecutive, poetul prezumează chiar asupra eventualităţii anului 1959 ca an al debutului.

Rareori (în cazul nostru, cu atât mai arar cu cât s-a beneficiat şi de participarea directă a celui în cauză) anul debutului revuistic al vreunui scriitor român a fost, pentru aproape patru decenii, greşit situat temporal. Şi, cum poezia lui Mircea Ivănescu a crescut, de la un deceniu la celălalt, ca importanţă în ierarhia poeziei române contemporane, imprecizia ar fi de mirare dacă nu am vedea cu ochii noştri că se datorează, în primul rând, impreciziei cunoaşterii de către autor a istoriei exterioare a operei proprii. Poeţii români n-au excelat niciodată în modestie, şi cu atât mai puţin în neatenţie faţă de propria creaţie. E cu atât mai greu de înţeles cum e cu putinţă, pentru un asemenea poet, să uite nu doar data exactă, cu ziua şi luna corespunzătoare (ceea ce ar mai fi fost de

---

[20] v. articolul Roxanei Sorescu: *Ivănescu, Mircea* din *Dicţionarul general al literaturii române*, *E-K*, editat de Academia Română, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
[21] v. *Steaua*, Cluj, 1957, nr. 12, p. 28-30.
[22] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Ecclesia, Nicula, 2004, pag. 101.

înţeles), dar chiar anul în care versurile sale au văzut pentru întâia oară lumina tiparului, şi să aibă bănuiala – pe care oricum nu încearcă să o verifice şi nu-l îndeamnă nici pe intervievator la aceasta - că a perpetuat o eroare abia după treizeci şi şapte de ani (întrucât *Interviul transfinit*, cu numărul de întrebări corespunzător la paritate numărului zilelor lucrătoare din decursul unui an calendaristic, adică 286 – numărul de răspunsuri fiind totuşi ceva mai mic -, a început să fie publicat în prea puţin cititul periodic sibian *Opinia publică*, condus de către iniţiatorul interviului, regretatul profesor şi scriitor Vasile Avram, începând cu 11 mai 1994).

Ciudăţenia e cu atât mai dificil de priceput cu cât Mircea Ivănescu are pe bună dreptate, în lumea literară, reputaţia unui autohton *Funes el memorioso*. E ca şi cum opera ar avea un caracter atât de discret (mai ales în sensul calităţii discrete a materiei, implicată, după cum am văzut în *Argument*, de către fizica cuantică - a se vedea nota 18) în raport cu autorul ei, încât acestuia materialitatea ei îi scapă, spre deosebire de materialitatea celorlalte ficţiuni, întotdeauna sesizabilă; discreţie care nu funcţionează chiar ca în cazul lui Heisenberg şi al faimoasei lui conjecturi cum că materia nu ar exista (deşi Mircea Ivănescu clamează deseori, oral şi nu numai, inexistenţa operei proprii), ci în sensul că autorului lui mopete textele sale îi par contaminate de o evanescenţă bizară, de o lipsă de consistenţă care îl pune în situaţia de a se raporta la ele ca Miron la frumoasa fără corp sau, cu o analogie clasică, precum însetatul Tantal la apa şi fructele din preajmă-i. De îndată ce memoria poetului (altfel cvasi-infailibilă) tinde să se raporteze la ele, poemele se de-realizează, se decorporealizează şi se ascund în regiunea inaccesibilă a uitării, totale sau parţiale. Opera e ascunsă autorului sau, într-unul din sensurile etimologice, e discretă în relaţia cu acesta. Însă despre problematica memoriei şi despre aceea a evanescenţei în poezia ivănesciană rămâne să discutăm în alte capitole ale studiului nostru. Deocamdată, pentru a nu ne depărta de ceea ce ne interesează acum, reluăm pe îndelete istoria debutului literar al lui Mircea Ivănescu.

Aşadar, prima poezie, *Ploaia*, apare în 1957, în numărul 12 al revistei *Steaua,* autorul dezicându-se de ea peste mai mult de trei decenii şi jumătate („acum aş considera-o cu totul nereprezentativă"). Nereprezentativă, se subînţelege, pentru ceea ce urma să devină poezia ivănesciană. De ce anume o considera poetul nereprezentativă? Pentru a ne lămuri, este nevoie, bineînţeles, să citim mai întâi textul poemului, pe care îl voi reproduce în întregime, dat fiind că nici una dintre antologiile ulterioare nu reia poemele publicate anterior apariţiei primului volum, *Versuri*, din 1968:

> Ploaia se scaldă pe câmp
> în lumina verzuie de seară a soarelui
> ce-şi unduieşte apele în holdele tinere
> şi corpul ei gol are reflexe arămii
> după cum raze viclene îi sărută picăturile o clipă aprinse
> pe sâni sau pe coapse,
> şi sălciile din jur foşnesc ca o apă

prinzând în inel piatra scumpă a trupului ei desgolit,
şi iarba la marginea lanului se apleacă,
şi norii prin care răzbate mâna nerăbdătoare a soarelui
sunt ca o apă în care ploaia a turnat plumb
să-şi vadă iubitul,
şi drumul se opreşte uimit şi se ascunde printre semănături
să pândească cum ploaia se scaldă,
şi ploaia râde şi-şi scutură în aerul cu atâta lumină
părul ei înverzit de suflul fremătător al spicelor încurcate,
şi în jur lanurile răsfrâng aurul trupului ei verde limpede
ploaia râde cu tot corpul ei neîmplinit încă
dar la a cărui verde căldură se pârguieşte aur străvechi
şi printre nori îi râde în faţă o clipă limpede soarele.

Chiar dacă Mircea Ivănescu n-ar fi spus-o deja în contextul citat din *Interviul transfinit* realizat de Vasile Avram, oricum se vede că lipsa de reprezentativitate a părţii acesteia pentru întregul liric din care face parte e cu adevărat frapantă: în ipoteza că ne-am afla provocaţi, precum într-un joc frecvent pus în practică de către iubitorii de poezie, să ghicim autorul unui text dat, nimic din datele poemului citat mai sus nu ne-ar face să ne gândim că e o creaţie marca Mircea Ivănescu. Aceasta, pentru că textele sale nu se construiesc într-o manieră atât de obiectiv descriptivă precum în *Ploaia*, realizată în întregime la o neutră persoană a treia, cu totul străină de modalităţile ivănesciene de construcţie lirică. Urmărind o clasificare a poemelor lui Mircea Ivănescu din punctul de vedere al vocii care le rosteşte, aşa cum e ea impersonată pronominal, se observă, fără mare dificultate, predominanţa netă a persoanei întâi, plural şi singular deopotrivă, şi a doua singular, persoana a treia apărând rar, exclusiv în poeme de genul celor cu mopete, unde oricum alternează cu persoana întâi plural, cititorul neputând fi sută la sută sigur dacă mopete este cu adevărat *alter ego*-ul lui Mircea Ivănescu. Iată câteva exemple de versuri din poeme cu „eu”, „noi”, „el” şi „tu”, culese mai mult sau mai puţin aleatoriu şi fără părtinire din texte de la începutul, mijlocul şi finalul operei sale, poeme în care marca pronominală arată cât se poate de limpede în ce fel anume se comportă naratorul liric ca *metteur en scène*:

Şi eu am umblat, deci, odată cu o amintire
în braţe – (şi mă gândeam, cu un rânjet
rău, că într-o carte celebră, nu mai ştiu cine
umbla cu propriul său cap prin infern, luminându-şi
drumul). Şi parcă nu e tot una?
(dar sunt şi amintiri adevărate);

s-ar putea face o poveste sentimentală, spunând
cum s-a oprit, aplecându-se peste masă, spre noi,
şi privindu-ne dintr-o parte. Pe obrajii ei goi
urca un cearcăn mereu spulberat de vânt.

evitam s-o privim – pentru noi vorbele ei

făceau ocoluri tot mai largi de timp sfâşiat.
Ea era alături – ca într-un câmp răsturnat,
în răsfrângere puteam urca pe mâinile ei
(joc ţepos);

de departe este v înnopteanu cel mai mare
meditativ, spune o parte din noi –
şi altă parte îl urmăreşte, cu câte doi,
câte trei paşi în urmă - şi arare-
ori încearcă să-l pipăie şi să-l strige
că este adevăratul nostru prieten, şi nu
doar o părere despre v înnopteanu
(14. prezentarea lui v înnopteanu);

e literatură să spui că în ce scrii ar fi cu adevărat, printre literele
pe care le faci pe hârtie, fiinţe, chipuri – sunt numai
pretexte pentru aceeaşi necontenită încercare a gândului tău
de a crede că înseamnă ceva vorbele, sunetele – şi tu scrii,
te încăpăţânezi să te joci cu şirurile pe care le alungeşti, nemăsurată
uneori,
pe fila din faţă - şi în fond tot ce faci este să-ţi vorbeşti singur
(nu mi-am văzut nici scrisul).

Revelator acest din urmă hemistih citat din *„nu mi-am văzut nici scrisul”*: „şi în fond tot ce faci este să-ţi vorbeşti singur”. Indiferent de cine rosteşte textul („eu”, „tu” sau „noi”), mărcile pronominale funcţionează aidoma unor măşti de după care aceeaşi voce îşi vorbeşte sieşi. Altfel decât în *Ploaia,* unde ni se prezenta, liricizat, un fenomen obiectiv, poemele lui Mircea Ivănescu – *adevăratele* poeme – prezintă întotdeauna un fenomen subiectiv dramatizat liric. Ceea ce a părut narativ în versurile ivănesciene e, de fapt, o situaţie dramatică, mai exact pregătirea minuţioasă a acesteia. Aşa cum observă şi Al. Cistelecan în legătură cu Mircea Ivănescu, „poemele sale sunt un monolog incontinent, sau mai degrabă un ‘monolog dialogizat’, în termenii lui Vinogradov: confesiunea se derulează pe o schemă teatrală, chiar dacă unul dintre personaje rămâne – dar nu întotdeauna- fără replică în text... Textul devine ‘replica’ poetului”[23]. În unele variante extreme, poemul e înlocuit de propria sa didascalie. De aici atât de frecventele indicaţii regizorale de tipul „să facem acum un poem despre” („să facem o poveste de iarnă”, de exemplu, în *O vizită, seara*, şi multe alte variante construite cu *incipitul* imperativ de nuanţă demiurgică „să facem” în restul poemelor), de aici acele obsedante „ca şi cum” (adaptare poietică autohtonă a vaihingerianului *als ob*, prin care suntem introduşi în lumea ficţiunii poetice într-un fel similar cu cel realizat prin sacramentala formulă de basm „a fost odată ca niciodată”).

Jocul propriei subiectivităţi disimulate nu e însă unul practicat cu *gusto*, în sensul că nu este însoţit de deliciile punerii în scenă a eului propriu, ba chiar

[23] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 35.

dimpotrivă. Hemistihul pomenit anterior („şi în fond tot ce faci este să-ţi vorbeşti singur") poate să ne amintească, prin ricoşeu, propoziţia celebră a lui Camil Petrescu, cel atât de preţuit de Mircea Ivănescu: „eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi"; însă, spre deosebire de narcisicul prozator dintre cele două războaie mondiale, poetul postbelic nu are câtuşi de puţin încredere în capacitatea memoriei sale de a plăsmui viaţă adevărată din propriile gânduri, amintiri, obsesii. Năzuinţa spre poem se vede nevoită, împotriva voinţei ei, să convieţuiască silnic cu neîncrederea în capacitatea proprie de a construi poemul. Voinţa de frumos, cu neputinţa autenticităţii.

Încât, în cele din urmă, de aici derivă credinţa spăimoasă că poemul, o dată punerea în scenă şi indicaţiile regizorale încheiate, devine act – şi deci devine literatură, prin urmare ficţiune şi, în ultimă analiză, datorită prezumatei lipse de substanţă a eului propriu din care ar trebui să se nutrească ficţiunea, înşelătorie, joc de „icoane tremurate" ce ar putea eventual să pară uneori ademenitor, dar e fără putinţă de îndoială calp. Se poate lesne verifica frecvenţa ridicată a ocurenţei cuvântului „literatură" şi a cuvintelor din acelaşi câmp semantic („ficţiune", „roman", „poem", „basm", „carte", „tratat", „doxă", „scholie", „palimpsest", „filă", „pagină", „citat", „a citi", „a scrie" etc.), aşezate, când e vorba de producţii literare aparţinând altor scriitori, la loc de cinste, dar valorizate negativ atunci când desemnează propriile texte. Orice răsfoire a vreuneia dintre antologiile consistente din opera lui Mircea Ivănescu ne edifică asupra acestui fapt, de aceea nu o să citãm decât un vers dintr-un poem intitulat, cu o amară luciditate, *închipuindu-mi că un simplu citat din gide ar putea descrie o scenă reală*: „numai că ştiu că ea nu e adevărat aici. locul ei rămâne pustiu". Aici, adică în poemul care se construieşte sub ochii noştri, în „dantelăriile de spaime" în care se încearcă închiderea „imaginii" iubitei. Parafrazând celebrul titlu al lui Milan Kundera, am spune că, pentru Mircea Ivănescu, *la littérature est ailleurs*, întotdeauna în cărţile altora, niciodată în ale lui, unde cuvintele nu reuşesc să închidă în ele miezul de adevăr al gesturilor semnificative.

Concetti post-realist-socialiste

Întorcându-ne la caracterul dramatic al poemelor ivănesciene, e limpede că acesta e sensibil mai pronunţat în arhicunoscuta *mopetiană*, unde semnele teatralului sunt mai aproape de suprafaţa textului decât în celelalte poeme. Burlescul livresc al denumirilor personajelor („mopete", „dr cabalu", „motanul theobald", „pisifonele benone", „el midoff", bruna rowena", „bufniţa blondă", „marele prieten cu pălărie", „v înnopteanu" ş.a.m.d.), precizarea metodică a decorului, insistenţa, ca într-o direcţie profesionistă de scenă, asupra gesturilor şi mişcărilor (trupeşti şi sufleteşti), interacţiunea generatoare de conflicte (interioare, de cele mai multe ori, însă nu implicit nereprezentabile scenic) – toate acestea fac din poemele cu mopete mici tablouri teatrale care ar putea fi jucate cu succes. În paranteză fie spus, promoţia bucureşteană din care a făcut parte, ca student, profesorul Marian Popescu a şi dramatizat şi pus în scenă,

acum ceva mai bine de două decenii, ciclul *mopetiana*, poetul însuşi acceptând invitaţia şi asistând la spectacol şi mărturisind ulterior că l-a găsit (lucru atât de rar la un autor cu o difidenţă maximă faţă de propria-i operă) mai mult decât agreabil.

Asociat, în mod reflex, de către cunoscătorii poeziei noastre contemporane cu lirica lui Mircea Ivănescu, acest joc intern al heteronimilor practicat în special în poemele cu mopete este, firește, cu totul diferit de jocul cu heteronimi externi (autori, fiecare, de originale volume de versuri, iar nu travestiri succesive ale *alter-ego*-ului în interiorul ficţiunii) al portughezului Fernando Pessoa, campionul multiplicării în zeci de *personae*. Ascendenţa ivănesciană e de căutat, în această privinţă ca şi în multe altele, în aristocraţia lirică anglo-saxonă; dintre contemporanii lui, nu atât la personistul Frank O'Hara, cu care e, totuşi, rudă pe departe, cât la John Berryman şi ai săi Henry şi Mr Bones din *The Dream Songs*; apoi, dintre cei cu trei-patru decenii mai în vârstă, referinţa e de făcut, bineînţeles, la T.S. Eliot şi Ezra Pound. Fără a insista, în aceste pagini introductive, asupra relaţiilor intertextuale dintre poemele lui Mircea Ivănescu şi cele ale autorilor pomeniţi mai sus (rămânând să facem aceasta într-un capitol separat dedicat intertextualităţii ivănesciene), ne mărginim acum să reproducem un scurt pasaj dintr-un text publicat de către poet în 1972 în *România literară*, la câteva săptămâni după moartea lui Ezra Pound, însoţit, în paginile revistei, de traducerea primului *Canto* şi a poemului *Un pact*, pasaj din care reiese cât se poate de clar sursa din care Mircea Ivănescu a preluat, prelucrând-o în incofundabila manieră proprie, tehnica de dramatizare a cotidianului. Astfel, revoluţia adusă de Ezra Pound şi de T.S. Eliot în poezie constă, se explicitează în articol, „nu numai (...) într-o *laicizare* a poeziei, adică o demonstraţie a posibilităţii ei de a se integra în viaţa de toate zilele, ci şi o umanizare a tehnicii poetice, adică o preschimbare a retorismului în vorbirea obişnuită, nesofisticată, a cotidianului"[24]. Scenetele cu mopete de aici provin, ceea ce le-a făcut posibile a fost conjugarea tehnicii poundiano-eliotiene de a construi poemul prin infuzarea ficţiunii cu semnele banalului şi cotidianului cu efortul de diminuare şi chiar anulare a retorismului comun limbajului liric al vremii şi înlocuirea lui cu un ton firesc, nesofisticat (cel puţin în aparenţă), umanizat. Tentativă riscantă în contextul literar al epocii, dacă luăm în calcul faptul că retorismul era prin excelenţă specific liricii noastre din anii '60, euforizată de două izbânzi conexe: mai întâi, de exultanţa abandonării treptate a ceea ce, cu o prea aproximativă înţelegere a conceptului de provenienţă sovietică, s-a numit proletcultism şi a ieşirii din perioada realismului socialist; apoi, de extaza recuperării marii tradiţii poetice interbelice, de posibilitatea de a re-metaforiza poezia şi de a scăpa, o dată pentru totdeauna, de eroii lirici ai poemelor epice cu salvări de abataje şi colectivizări frenetice. Printre alămurile festive ale unui astfel de concert, tonul discret al flautului, oricât de insidios şi de virtuoz, nu avea cum să impresioneze

[24] *Ezra Pound*, în *România literară*, 1972, nr. 46, p. 29.

decât urechea extrem de puţinilor dotaţi cu auz absolut. Ceea ce s-a şi văzut, de altfel, repede: o comparaţie între tirajele volumelor lui Nichita Stănescu şi Mircea Ivănescu, ca şi între numărul cronicilor şi paginilor de revistă dedicate fiecăruia, grăieşte de la sine. Pe virtuozul discret l-au citit aproape exclusiv virtuozii scrisului şi criticii de poezie, publicul larg nepercepându-i sunetul. Reproducem, spre edificare, un pasaj dintr-un eseu, altfel nu lipsit de o eroare gravă (respectiv afirmaţia că Mircea Ivănescu are „faţă de poezie exact aceeaşi atitudine" ca şi poeţii „alexandrini care scriau poeme în formă de păsări şi animale"), al lui Ştefan Aug. Doinaş: „cu placheta de versuri a lui Mircea Ivănescu (*Versuri*, 1968), auzim un *la* minor persistent, obsedant, monocolor, de un rafinament indiscutabil. Să precizăm, de la început, că - în poezie – minor sau major sunt indicaţii de tonalitate, ca în muzică, nu de valoare: Rilke e o violă melodioasă, faţă de care contemporanii manifestă o deosebită receptivitate, în timp ce Hugo reprezintă trâmbiţa unui Apocalips, în care mulţi nu mai cred. (...) 'Sonurile' poeziei – ca să utilizăm o terminologie *à la* I. Negoiţescu - ţin de rezonatorii pe care-i întâlnesc într-o anumită epocă. Iar ceea ce timpanul unei epoci nu poate 'prinde' este rezervat unei alte vârste a culturii"[25].

Revenind acum, după aceste scurte precizări, la poemul de debut al lui Mircea Ivănescu, *Ploaia*, e limpede că nici una dintre trăsăturile schiţate mai sus nu îi este câtuşi de puţin definitorie. Nu regăsim aici jocul disimulării dramatice a subiectivităţii, nici conflictul dintre voinţa de a construi poemul şi neîncrederea în putinţele propriei capacităţi de construcţie lirică, nici punerea în cotidian a subiectului şi a tonului poetic, nici jocurile de oglinzi ale proliferantelor subsoluri intertextuale. Ba chiar dimpotrivă, *Ploaia* tratează, în maniera metaforizantă ce urma să devină, peste câţiva ani, comună epocii (fără să insistăm şi fără să facem din aceasta o judecată de valoare, vom spune totuşi, în treacăt, că Mircea Ivănescu se dovedeşte a fi, în 1957, un anticipator - e drept, printr-un singur poem publicat – al metaforismului anilor poetici '60, aşa cum, începând cu poemele sale din anii '60, e un anticipator al cotidianismului anilor poetici '80), un fenomen natural, fizic, în care tropismul imaginativ al vremii tindea mereu să vadă unul mai degrabă metafizic. Ca să înţelegem mai bine relaţia dintre un poem ca *Ploaia* şi poemele generaţiei '60, ne vom folosi de cuvintele lui Nicolae Manolescu, care scrie în prefaţa unui volum antologic al Constanţei Buzea, poetă exemplară a respectivei generaţii: „Proletcultismul înjosise poezia, silind-o să devină un fel de proză mincinoasă, falsă şi trivială. Poeţii tineri din anii '60 încearcă şi reuşesc să răzbune un deceniu şi jumătate de umilire: scriind exclusiv în regim înalt"[26]. Împrumutând pentru o clipă stilul retoricii şi al metaforicii înalte al acestor poeţi, vom spune că, la ieşirea din tenebrele „poeziei" de comandă socială, imbecilizate şi imbecilizante, ochii imaginaţiei lirice, nemafiind acomodaţi cu lumina orbitoare a adevăratei poezii,

[25] Ştefan Aug. Doinaş, ***Sol*** *major şi* ***la*** *minor*, în *Lampa lui Diogene*, Bucureşti, Eminescu, 1970, pp.230-231.
[26] v. prefaţa volumului *Roua plural* de Constanţa Buzea, Bucureşti, Vinea, 1999, p. 11.

vedeau lucrurile înconjurate de un halou care, fără să derive din vreo magică proprietate internă a acestora, le făcea totuşi să pară magice. Privită prin prisma colorată a poeziei, lumea îşi releva din nou, după atâţia ani, disponibilităţile de frumos. Era în viaţă ceva mai frumos decât viaţa însăşi. Din acest punct de vedere, cititorul poate să facă oricând, cu cea mai mare îndreptăţire, o comparaţie între poemele *Ploaia*, al lui Mircea Ivănescu, şi *Descântec de ploaie*, al Anei Blandiana, poeme în egală măsură de metaforizante, retoric declarative, evitând cu grijă banalul ori locul comun şi cultivând cu nu mai puţină grijă ostentaţia stilistică, redefinind necontenit, în cuvinte cât mai preţioase şi mai strălucitoare posibil (concettizant, prin urmare), muncile şi zilele omeneşti, prea omeneşti şi neomeneşti ale lumii acesteia. Sunt acestea, ca şi celelalte poeme ale primilor debutanţi din generaţia '60, rezultatele lirice ale irepresibilei nevoi de a elabora *concetti* cât mai sofisticate ca un fel de răzbunare împotriva anilor de siluire realist-socialistă a literaturii. Sunt, mai scurt spus, *concetti* post-realist-socialiste. Spre exemplificare, reproducem aceste câteva versuri mediane din blandianul *Descântec de ploaie*:

> Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile,
> Îmi place să mă tăvălesc prin iarba lor albă, înaltă,
> Îmi place să le rup firele şi să umblu cu ele în dinţi,
> Să ameţească, privindu-mă astfel, bărbaţii.

De asemenea, se mai poate citi cu folos, din acelaşi punct de vedere al retorizării metaforice a fenomenelor fizice înţelese în sens metafizic şi în acelaşi sens al comparaţiei cu *Ploaia* ivănesciană, poemul Ilenei Mălăncioiu intitulat *A stat ninsoarea* (în special finalul) şi, dacă stăruim, pot fi identificate, la aproape toţi poeţii generaţiei ’60, texte de acest gen. *Ploaia* nu diferă nici în spirit, nici în literă de ele; introdus într-o antologie a poeziei anilor ’60, poemul nu ar face, în nici un chip, figură distonantă, dovedindu-şi reprezentativitatea pentru acest tip de poezie şi, implicit, nereprezentativitatea pentru ceea ce urma să devină poezia ivănesciană. În versurile din ulterioarele volume, ploaia va fi înlocuită de omniprezenta ninsoare, privită, de preferinţă, pe fereastra unei camere în care, deşi soba arde, e frig (frigul devenind pentru poet „o categorie a existenţei”, cum spune Mihail Petroveanu în recenzia la volumul *Poesii*, apărut în 1970, observaţie ale cărei implicaţii vor fi discutate într-unele din paginile următoare[27]). Spaţiului deschis îi este preferat, prin urmare, spaţiul închis, domestic, tonul este, la rândul lui, domesticit, iar tehnica poetică este cea deprinsă de la anglo-saxoni, extrăgând esenţa lirică din firescul banal, nu din dezastrele sublime ale firii.

Dacă e să fim la fel de intransigenţi cu versurile acestea ale lui Mircea Ivănescu cum se arată deseori şi autorul lor faţă de cele ale deplinei maturităţi, trebuie să admitem că, în *Ploaia*, virtuozitatea ivănesciană nu ajunsese încă la nivelul superlativ de performanţă. Dincolo de nereprezentativitatea în raport cu

[27] Mihail Petroveanu, *Mircea Ivănescu: “Poesii”*, în *România literară*, 1972, nr. 2, p. 12.

poetica ivănesciană consacrată, versurile păcătuiesc şi prin una dintre erorile cele mai frecvente în producţiile poeţilor tineri; este vorba de ceea ce Ştefan Aug. Doinaş numea, într-un episod al serialului din anul 1968, din *România literară*, dedicat analizei principalelor puncte slabe ale poeziei contemporane, „cuvintele-capcană", adică acele vocabule pe care un poet le repetă într-un mod inconştient, datorită unei anumite înclinaţii a imaginarului său specific, repetiţia lor superfluă determinând scăderi ale tensiunii lirice[28]. În cele douăzeci de versuri ale ei, *Ploaia* reuşeşte contraperformanţa de a repeta de cel puţin două ori opt cuvinte: „apă" (în versurile 3, 7, 11), „ploaia" (în versurile 1, 11, 14, 15, 18), „soare" (2, 20), „trup" (17, 18, cu varianta „corp"), „verde" (2, cu varianta „verzuie", 17, 19), „aur" (17, 19), „gol" (4, 8, cu varianta „desgolit"), „limpede" (17, 20). Prin urmare, un raport proporţional de aproape câte un cuvânt-capcană la fiecare două versuri. Virtuozul M. Ivănescu, cel care poate, la rigoare, să îşi toarne fără cusur melancolia aburoasă şi livrescă în ritmurile arhicunoscute ale rapsodiei lui G. Topârceanu:

Şi ea ştie. Însă acum
are alte gânduri,
noi n-ajungem nicidecum
la acele rânduri

mai adânci, unde sunt strânse
sentimentalismele
ei, acuma mai ascunse.
Şi nici chiar sofismele

Cele mai frumos făcute
nu-i mai spun nimic.
Ea-n înstrăinări hirsute
S-a retras. Nouă ni-i frig...,

– acest tehnician desăvârşit al versului, deci, nu are, în afara numelui, nimic comun cu acel Mircea Ivănescu din *Ploaia*.

Când va mai scrie totuşi, arar, poeme despre manifestările violent spectaculare ale naturii, Mircea Ivănescu nu o va mai face, ca în *Ploaia*, în maniera metaforică în aceeaşi măsură de spectaculară a şaizeciştilor, derivată dintr-o atitudine ce aminteşte, prin fascinul resimţit în faţa cataclismului sublim, de decizia lui Turner, marele pictor romantic englez, de a se lega, ca un alt Ulise în faţa unor alte sirene (mai puţin armonice sonor, dar mai eclatante vizual), de catargul vasului *Ariel* şi de a privi timp de patru ore, dinlăuntrul ei, furtuna pe care dorea atât de obsesiv să o picteze şi pe care apoi, la fel de obsesiv, a pictat-o. Mircea Ivănescu nu va descrie violentul fenomen natural dinlăuntrul lui, ci din afară; privind, cum ziceam, pe fereastră, va transla, încetul cu încetul, observaţia dinspre procesul natural înspre cel sufletesc. Descrierea

[28] Ştefan Aug. Doinaş, *Cuvintele-capcană*, în *România literară*, 1968, nr. 2.

naturii exterioare dinlăuntrul spaţiului camerei poate să creeze impresia unei similarităţi de atitudine poetică cu Alecsandri, aşa cum s-a întâmplat în cazul lui Hristu Cândroveanu, care, într-un articol din *România literară* din 1973, credea că poate stabili o asemănare între cei doi poeţi: „e vorba de oroarea de concret, de palpabil şi de propensiunea spre vis, imaginar, spre spaţii interioare, bine ocrotite", iar „Mircea Ivănescu îi reeditează stările [lui Vasile Alecsandri, n.n.], într-o modalitate, firește rafinată, intelectualizată", şi citează drept probă concludentă pentru asemănarea dintre cei doi poeţi câteva versuri dintr-un poem din primul volum intitulat *Anul în scădere*, poem pe care Hristu Cândroveanu îl înţelege ca pe un soi de pastel reciclat[29]:

> Toamna e bine să ieşi până în fundul grădinii,
> şi să pândeşti şopârlele pe zidul fierbinte de soare,
> şi dacă răstorni capul puţin pe spate simţi
> cum se înclină anul spre iarnă -
> şi ţi se face frig.

Însă observaţia lui Hristu Cândroveanu nu se susţine, întrucât, în acest caz, diferenţele sunt considerabil mai semnificative decât asemănările. Criticul citează în sprijinul său eseul *Balaurul şi şopârla* al lui Nicolae Manolescu, reluat în al cincilea volum de *Teme*, dedicat analizei poeziei lui Alecsandri din punctul de vedere al atitudinii poetice esenţiale; ceea ce i-a scăpat este că, în acelaşi loc, Nicolae Manolescu scrie: „poetul nu contemplă natura, ci o reconstituie metodic stând la gura sobei. Mi s-a părut atunci că atitudinea lirică esenţială constă în refugiul din natură în spaţiul protector al camerei (...) dar mă îndoiesc că el explorează liric cu adevărat intimitatea, retragerea, spaţiul închis. E tot atât de rar un poet al intimităţii, cum este unul al descrierii de natură. Emoţiile lui sunt deopotrivă de convenţionale, fie că le privim sub primul raport, fie că ne referim la al doilea"[30]. Diferenţa majoră tocmai aceasta este: spre deosebire de Alecsandri, Mircea Ivănescu scrie, în recluziunea-i voluntară, o poezie de explorare a intimităţii *comme il faut*, adică în toate sensurile posibile ale intimităţii. În cele din urmă se dovedeşte că intimitatea este, paradoxal, atotinvadatoare. Nici un obiect al realităţii, nici măcar manifestările extreme ale naturii, nu e într-atât de enorm încât să nu poată fi înghiţit, ca de un gigantesc şarpe boa, în interiorul sensibilităţii şi imaginaţiei poetice. Potrivit ca exemplificare pentru contextul discuţiei noastre şi caracteristic pentru modalitatea de interiorizare a fenomenalului este un poem în optsprezece părţi publicat în volumul *Alte poesii* (1976), poem intitulat *lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet*, din care citãm mai jos câteva versuri din debutul părţii a patra:

---

[29] Hristu Cândroveanu, *Poemele lui Mircea Ivănescu*, în *România literară*, 1973, nr. 2, pp. 4-5.
[30] Nicolae Manolescu, *Balaurul şi şopârla*, în *Julien Green şi strămătuşa mea (Teme 5)*, Bucureşti, Cartea Românească, 1984, pp. 165-166.

spre seară începe să plouă mai tare – stăm
încă în camera aceasta imensă - e un timp
străbătut de un fulger încet. – dacă am ridica
mâna, ne-am vedea deodată
oasele degetelor – şi în jurul lor, carnea
arzând roşiatică.

Fenomenul despre care eram anunţaţi din titlu că se va discuta, trăsnetul, nu este, precum ploaia în poemele citate, transsubstanţiat în cuvinte strălucitoare, concatenate în lungi asociaţii metaforice; nici nu mai e vorba de fenomenul propriu-zis, ci de echivalenţe imponderabile ale acestuia – ploaia nu iscă fulgere în văzduh, ci numai în interiorul timpului. Subsecvent, cum timpul constituie o categorie a existenţei şi este, deci, un timp al fiinţelor (câteva versuri mai jos se vorbeşte despre „ultima oară când mai suntem în timpul acestei fiinţe de-alături"), fulgerele străbătătoare prin timp se metamorfozează în fulgere străbătătoare ale fiinţei, iluminând-o pe dinăuntru, făcând carnea să ardă roşiatică şi translucentă. Mai mult, datorită progresivei asimilări metabolice a timpului-fulger, a timpului-trăsnet, în versurile următoare, mai exact în a zecea parte, făptura ca întreg transmută înspre „o făptură de trăsnet". Psiheea personajului liric aglutinează în ea însăşi totul, exterior şi interior, deopotrivă. Nu se poate trage o linie despărţitoare între „lăuntru" şi „afară", pentru că gravitaţia covârşitoare a sufletului înghite lumea. Gravitaţie şi gravitate a intimităţii pe care poezia lui Mircea Ivănescu, aşa cum se află ea ipostaziată în *Ploaia*, încă nu apucase să le înveţe la 1957.

"Sonet despre Unire" sau întâia treaptă către sine a lui Mircea Ivănescu

Acum, că am văzut cum este şi cum nu este poezia ivănesciană de debut, trecem mai departe şi găsim semnătura poetului tot în *Steaua*, în primul număr al anului 1958, în care traduce un poem al lui Robert Frost intitulat *Bătrânul şi noaptea de iarnă*[31]. Apoi, în numărul al şaselea al mensualului clujean, îi apare poemul *Excursie*, în al cărui ton transpar deja unele inflexiuni anunţând - prin transformarea poemului într-un dialog cu o *ea* tăcută (deci mai degrabă într-un monolog pentru sine în prezenţa lipsită de vorbe a eterealei iubite, cum sunt cele mai multe dintre poemele ivănesciene), ca şi prin construcţia dubitativă, iar nu indicativă, a ficţiunii (prin aşezarea, cum se va vedea imediat în versurile citate, a acelui „dacă" drept piatră unghiulară a poemului) – anunţând, deci, poezia reprezentativă, adevărata modalitate poetică a lui Mircea Ivănescu[32]:

[31] v. *Steaua*, Cluj, 1958, nr. 1, p. 44.

[32] Despre participarea cu texte la acest număr 6 din 1958, care era, de fapt, al o sutălea al revistei *Steaua*, Mircea Ivănescu scrie: "Baconsky (..) ne-a mai cerut apoi texte – odată în mod special pentru numărul 100 al revistei, ceea ce a fost socotit de noi o mare onoare – şi, poate, asta şi era". În mai puţin de un an, debutanţii se transformaseră, din punctul de vedere al redactorului-şef, în scriitori suficient de maturi şi de evoluaţi pentru ca textele lor să poată fi comandate şi publicate în numărul aniversând centenarul, alături de cele ale lui G. Călinescu,

Dacă priveşti în jur, iubito,
laşi aici ceva din tine.

Tot în 1958, în numărul 11, apare traducerea poemului *Ploaie în ziua comemorării*, de Archibald MacLeish, pentru ca, în numărul 12, deci la numai un an după *Ploaia*, să citim poemul *Nu e apocalipsul*, ale cărui versuri vestesc şi ele, la rândul lor, ivănescianismul, însă, de această dată, pe alt versant al acestuia, mai precis din punctul de vedere al încrederii depline în natura benignă a materialităţii ficţiunii (a ficţiunii *altora*, se înţelege), în care fiinţa poetică se găseşte fără voia sa imersă pe de-a-ntregul – anticipând, prin urmare, intertextualitatea proliferantă din poemele ulterioare ale lui Mircea Ivănescu:

Uneori literele negre ale paginii îmi explodează în faţă
şi un timp mă înăbuş, pierdut, orb, în vuietul lor. (...)
Şi mă deştept
şi dintr-odată văd că nu e numai un vis.
Dar ştiu că nu e un blestem, că nu e Apocalipsul.[33]

Cu excepţia aşezării în pagină (versurile fiind mult prea scurte, în comparaţie cu cele din volume, prelungite uneori, mai ales în volumele mai târzii, până peste posibilităţile de spaţiu ale rândului tipografic şi dând textului o consistenţă vizuală de o densitate neobişnuită) şi a iniţialelor majuscule ale cuvintelor la început de propoziţie, cele cinci versuri de mai sus nu ar lăsa impresia de nefiresc sau de nereprezentativ dacă am face exerciţiul de a le insera în corpul unuia dintre poemele ivănesciene de mai târziu. Maturizarea poetică se produce, după cum vedem, surpinzător de repede, specificitatea fiind progresiv identificată prin tatonări succesive în decurs de un an – ceea ce, până la urmă, nu este chiar în întregime de mirare, având în vedere că, în 1958, Mircea Ivănescu avea totuşi douăzeci şi şapte de
ani şi implicit, după cum se poate bănui, o practică a scrisului de versuri destul de îndelungată, neputând să fie, la această vârstă, un începător decât numai sub aspectul publicării literaturii proprii.

Primul poem în întregime ivănescian, atât din punctul de vedere al specificităţii tehnicii, cât şi din cel al viziunii poetice, apare în numărul 1 din 1959 al aceleiaşi reviste *Steaua*, respectivul număr sărbătorind, de asemenea, un centenar – de această dată, cel al unirii Principatelor Române, din ianuarie 1859. O altă ocazie de mare importanţă festivă, la a cărei cinstire au fost iarăşi invitaţi să participe cu texte membrii grupului bucureştean sprijinit de Petre

---

Tudor Arghezi etc. Ceea ce spune multe despre siguranţa de gust literar a lui A.E. Baconsky. V. Mircea Ivănescu, Vasile Avram, *Interviu transfinit*, ed. cit., p. 102, şi *Steaua*, Cluj, 1958, p. 41 (pentru poemul *Excursie* al lui Mircea Ivănescu) şi restul, pentru aprecierea vecinătăţilor în care erau situate textele tinerilor colaboratori bucureşteni.

[33] v. *Steaua*, Cluj, 1958, nr. 12, p. 48.

Stoica. De data aceasta, aniversarea fiind una puternic politizată, era de la sine înţeles că şi textele cerute trebuiau să fie în aceeaşi măsură de politizate. Ceea ce s-a şi întâmplat; nici măcar „seniorii" nu s-au putut eschiva, în ipoteza că şi-ar fi dorit-o, de la această nobilă datorie partinică de a colora retroactiv în culori comuniste unirea Principatelor Române, ca şi cum Alexandru Ioan Cuza şi ceilalţi ar fi fost protocomunişti care, ca un fel de Ioan Botezătorul colectiv al viitoarei religii laice, ar fi pregătit şi anunţat regimul eliberator. Cu atât mai puţin au reuşit să evite aceasta tinerii; e cu atât mai îmbucurător pentru admiratorii poeziei lui Mircea Ivănescu să vadă că singurul text care păcăleşte cu succes cenzura este acest poem numit, aparent conformist, *Sonet despre Unire*, care se va dovedi, după analiză, a fi întâiul text în care mecanismul poemului ivănescian începe să funcţioneze în modul specific, coagulând simptome ce înainte se prezentau disparat, ici şi colo, în versurile pe care le-am citat înainte. Vom reproduce şi de această dată poemul în întregime, dat fiind faptul că nu a fost reluat în nici un volum, nici autonom, nici antologic:

> Ianuarie acela de-argint şi-a sunat raza limpede ca o stea. Şi acum,
> când soarele de-o sută de ori s-a răsfrânt în ierni adânci sau senine,
> lumina stelară de-atunci ne bate în ferestre. Şi colindele line
> ale stelelor vechi urcă în clarul de lună încet ca un fum.
>
> N-am fost şi eu cu cei mulţi care-au încheiat brăţara ţării, dar cum
> privesc cerul de azi, luminos în noaptea cu mii de sclipete fine,
> simt cum în noaptea aceea toate stelele se plecau să se anine
> pe frunţile lor, regăsite după un atât de lung drum.
>
> De-aş fi trăit în vremea de-atunci, seara, când m-aş fi întors
> lângă tine, încet ţi-aş fi spus: Iubito, chiar astăzi am tors
> din caierul greu al vremii o zi minunată. Aşteaptă să tragă
>
> poştalionul în piaţă. Vino, scutură-ţi părul, unduiosul, de zână,
> hai să plecăm pe drumul de-argint spre Milcov. – Mi-eşti dragă.
> Să ne prindem şi noi în hora de aur – „...să dăm mână cu mână..."[34]

Atipică, eretică modalitate de a scrie la 1959 despre unire! În cele din urmă, acest poem nici nu este cu adevărat unul politic, în ciuda titlului. E delicios să observi cum celebrul hemistih al lui Vasile Alecsandri, „hai să dăm mână cu mână", e decontextualizat şi imediat recontextualizat, încât sensul uniunii politice e deturnat înspre cel al unirii erotice. Despre legătura dintre politică şi erotică, bineînţeles numai cea intra-familială, aşa cum era ea atunci înţeleasă şi permisă de către dogma oficială (erosul între persoane necăsătorite fiind specific numai decăzutei societăţi burghezo-moşiereşti şi constituind un păcat de neiertat din perspectiva decalogului comunist), scrie Angelo Mitchievici, în excelentul volum colectiv de antropologie socio-culturală, desemnat de Dan C. Mihăilescu drept „cartea anului 2004", intitulat *Explorări în*

[34] v. *Steaua*, Cluj, 1959, nr. 1, p. 20.

comunismul românesc; iată cum se află descris aici modelul general al acestei relaţii erotice între subiecţi politizaţi până la alienare: „Se regăseşte astfel un mod de a vedea lucrurile de o manieră gnostică, printr-un sistem de corespondenţe,
prin recunoaşterea ordinii divine, cea a partidului, la fiecare nivel. Era necesar ca microcosmul familial să reflecte în cele din urmă principiile de bază ale societăţii comuniste, macrocosmul integrator. (...) Tovărăşia constituia astfel relaţia esenţială, primordială prin care celelalte relaţii se exprimau. La rândul lor, Nicolae şi Elena Ceauşescu, cândva tovarăşi de luptă, erau acum tovarăşi de viaţă împletind dragostea şi revoluţia cu familia şi constituţia. Ei jucau rolul cuplului generic, de o moralitate indestructibilă, ilustrând o *bona fides* constituţională”[35]. Cu singura observaţie, oricum neimportantă din punctul de vedere al discuţiei noastre, că la 1959, când apare numărul în cauză al *Stelei*, Nicolae şi Elena Ceauşescu nu jucau încă rolul cuplului generic, credem că modelul de funcţionare a politizării erosului este exact descris şi pentru perioada pre-ceauşistă. Între erotică şi politică, preeminenţa era a aceleia din urmă; aceasta infuza brutal relaţia dintre membrii cuplului, instituind obligaţia copierii fidele a comportamentului hiper-politizat şi, până la urmă, hipo-erotizat al unui cuplu oficializat ca mitic. În noua religie post-creştină a Paradisului Pierdut, ceea ce fusese *imitatio Christi* în ordine religioasă e înlocuit de o *imitatio kamaradi*, în ordinea erotică. Într-o astfel de lume, erosul nu mai înseamnă dragoste, ci tovărăşie.

Sonet despre Unire nu întocmeşte pre versuri o glorificare a acestui model „erotic”. Dacă nu am şti că poemul apare în acel număr aniversar al *Stelei*, nici un indice textual nu ne-ar îndrepta bănuiala spre un poem scris în perioada comunistă, la comanda socială a aniversării unui eveniment (în speţă, unirea Principatelor Române) care, retroactiv, era inclus în istoria devenirii întru comunism a patriei. Prin absenţa precizării atributelor sesizante ale feminităţii („părul, unduiosul, de zână” mai degrabă eterealizând persoana decât încarnând-o), iubita devine mai degrabă o *Donna angelicata*, căreia e nevoie să i se vorbească încet („încet ţi-aş fi spus”), pentru a nu-i suprasolicita nervii delicaţi. Nu numai că protagonistul masculin al cuplului nu cântă tovarăşei sale imnuri patriotice pe post de serenade şi nu-i serveşte lozinci drept incantaţii amoroase, dar, tocmai pe dos, o protejează de politizarea mesajului erotic şi îi şopteşte: „Iubito [se cade să observăm aici că apelativul însuşi e unul destul de riscant de folosit în epocă, desemnând un tip de relaţie afectivă sensibil diferit de cel al camaraderiei întru comunism a sexelor opuse], chiar astăzi am tors din caierul greu al vremii o zi minunată”, într-un stil al retorismului vechi care se

[35] Angelo Mitchievici, *Logodnicii şi partidul*, în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, volumul I, Iaşi, Polirom, 2004, p. 185. De mare folos pentru aprofundarea modelului erotic oficial la vârsta adolescenţei comuniste sunt, de asemenea, şi capitolele *Romanţ(ă) pentru tânărul ilegalist* (Angelo Mitchievici) şi *Iniţierea comunistă a femeii* (Paul Cernat).

aseamănă destul de bine cu retorismul paşoptist. Nu e greu să ne imaginăm cum ar fi adaptat această propoziţie personajele unor Paul Everac sau Corneliu Vadim Tudor: „Scumpa mea tovarăşă, astăzi am reuşim să zdrobim încă un cap al hidrei burghezo-moşiereşti, pregătind prin unirea pe care am efectuat-o terenul regimului luminos al comunismului ce va să vină peste un secol", ar fi declamat cu un glas ieşind stentorial, bubuitor din plămânii alcătuiţi dintr-un oţel inoxidabil precum comunismul, în credinţa lor.

Diferenţa dintre declarativismul isteric şi dogmatizat al unei asemenea declaraţii politico-"erotice" precum cea de tipul prezumat mai sus (unele dintre textele din *Steaua* nefiind chiar foarte departe de un asemenea ton) şi delicateţea (calitate excepţional de rară în literatura vremii) declaraţiei de iubire ivănesciene este, în fond, diferenţa dintre *patologia* şi *normalitatea* literaturii. Anomalia pe care o reprezintă aceste paisprezece versuri în raport cu corpusul celorlalte texte din numărul aniversar de aici vine: forţând puţin analogia de dragul plasticităţii, putem spune că poemul lui Mircea Ivănescu face, faţă de textele politizate în varii măsuri, imaginea unui om normal nimerit într-un azil psihiatric. Toate caracteristicile pe care cele mai multe dintre textele incluse în numărul aniversar nu le au - firescul expresiei, ideologizată mereu literar şi niciodată politic, lipsa de declarativism dogmatic în exteriorizarea sentimentului, absenţa intenţiei de reprezentare a cuplului conform iconografiei canonice a comunismului –, *Sonet despre Unire* le conţine, neostentativ, discret, fără pretenţia dizidenţei.

Apoi, poemul inversează relaţia de subordonare a eroticului faţă de politic. Aşa cum am văzut că scrie, inspirat, Angelo Mitchievici, panpolitizarea comunistă are drept efect faptul că, pentru a relua citatul de acum două pagini, „se regăseşte astfel un mod de a vedea lucrurile de o manieră gnostică, printr-un sistem de corespondenţe, prin recunoaşterea ordinii divine, cea a partidului, la fiecare nivel" – deci şi la nivelul relaţiei erotice. Ca în teoria plotiniană a emanaţiilor succesive, comunismul, departe de a crea societatea perfecţiunii întru egalitate, creează, taman pe dos, cea mai ierarhizată dintre societăţi, reprezentabilă sub forma unei piramide în vârful căreia se află partidul, format nu din suma tuturor membrilor săi, ci din vârful nomenclaturii oficiale, relaţiile din interiorul fiecăreia dintre succesivele nivele descendente fiind calchiate, până la identitate, după relaţiile din interiorul monadei prime a partidului, subordonându-i-se întru totul. Departe de a fi necontiguă, erotica e chiar izomorfă cu politica şi, mai mult, se comportă ca vasală a acesteia.

În sonetul de dragoste al lui Mircea Ivănescu, politica este, dimpotrivă, absentă, dacă nu cumva acceptăm, precum cenzura comunistă, să vedem în referinţele aluzive la centenarul Unirii (mai întâi cea din titlu, cu majuscula înnobilatoare, apoi „ianuarie acela de argint", în care „soarele de-o sută de ori şi-a răsfrânt în ierni adânci sau senine", „n-am fost şi eu cu cei mulţi care-au încheiat brăţara ţării", „drumul de-argint spre Milcov" şi singurul intertext marcat grafic cu ghilimete, „<<...să dăm mână cu mână...>>") nişte evidenţe politice - istoria fiind şi ea, cum ştim, vasală, în cel mai înalt grad, a politicului.

Încetul cu încetul, versurile, pentru întâia oară având lungimea tipic ivănesciană, legănătoare şi deceleratoare a lecturii, îşi spun povestea care ne duce uşurel cu vorba de la unirea de la 1859 (care nu e nici un moment, la drept vorbind, în discuţie) la unirea castă a mâinilor cu iubita, această din urmă unire având singură importanţă în ierarhia sufletească a celui care relatează. Evenimentul istoric (şi, deci, politic) e abandonat ca un balast pe drumul devenirii poemului, a cărui teleologie e astfel limpede: nu expresia lirică a politicului, nici măcar în varianta istorică a acestuia, e scopul construcţiei poemului, ci expresia lirică a eroticului. Relaţia de subordonare se inversează: suzeran e eroticul, vasal (şi încă de un rang neglijabil, la care se poate oricând renunţa) – politicul. Inversiune curajoasă, cu toată discreţia ei (discreţie care a şi făcut-o să treacă de cenzură), şi câtuşi de puţin lipsită de riscuri pentru nu mai puţin discretul ei autor.

Devenirea întru discreţie

Aşadar, prin *Sonet despre Unire*, Mircea Ivănescu îşi începe construcţia lirică a ceea ce M. Ungheanu denumea, în cronica la *Versuri* (1968), „religia petrarchistă a eternului feminin”[36], consolidată mai apoi, după Valeriu Cristea, într-o operă poetică înţeleasă ca un singur „vast poem de dragoste de o idealitate dureroasă”[37]. În poemul de faţă, eul liric monologhează în prezenţa fiinţei feminine fără ca ea să răspundă sau să ni se sugereze că schiţează vreun gest; de asemenea, cum remarcam şi mai înainte, privirea poetului, cuviincioasă poate până peste marginile îngăduite, nu reţine, din corporalitatea iubitei, nimic legat de arsenalul seductiv al eternului feminin, dacă lăsăm la o parte „părul, unduiosul, de zână”, oricum liber, în context (fiind relaţionat cu făptura imaculată a unei „zâne”), de orice sarcină derivată din materialitatea senzoriului erotic. Ştiind cum are să evolueze lirica ivănesciană, putem întrevedea pe bună dreptate, în sonetul din 1959, începutul a ceea ce se va dovedi a fi o poezie aidoma unui monolog petrarchist de o idealitate dureroasă, de o discreţie a castităţii similară, ca efect inhibitiv asupra consumării materiale a iubirii, cu sabia regelui Marc aşezată între Tristan şi Isolda, monolog, în sfârşit, adresat nu voluptoasei Nausicaa, ci castei şi răbdătoarei Penelope, aşteptând revenirea la ea a celui care, peregrinând odiseic prin şerpuirile întortocheate acvatic ale versurilor, trece printre Scylla şi Charibda politicului, ale istoricului, ale socialului, căutând necontenit Ithaca iubirii.

De asemenea, acelaşi *Sonet despre Unire* inaugurează o altă direcţie majoră a poeziei ivănesciene, de data aceasta nu atât de viziune, cât de tehnică poetică, şi anume intertextualismul. Versul lui Alecsandri, ghilimetat pentru o mai eficientă avertizare a cititorului, are, de aceea, o vizibilitate de lectură a procedeului intertextual sporită. Reaşezarea lui într-un context în care „unirea”

[36] M. Ungheanu, *“Versurile” lui Mircea Ivănescu*, în *Luceafărul*, 1968, nr. 38, p. 2.
[37] apud Lucian Raicu, “*<<Alte poeme>>*”, în *România literară*, 1973, nr. 35, p. 10.

cuprinde numai două persoane, în loc de o ţară întreagă, este un procedeu specific ironiei intertextuale; efectul nu este, însă, unul parodic, datorită învăluitorului erotism cast veghind devenirea poemului şi alungând din minte orice eventuală bănuială referitoare la vreo intenţionalitate satirică sau bufă. Ironia unei recontextualizări lirice, precum aceasta de faţă, nu urmăreşte efectul, oricum meritoriu, de bine-dispunere a lectorului prin evidenţierea şi ridiculizarea convenţiilor literaturii, ci scopul ei este acela, mai profund, de a demonstra cum conştiinţa literară poate să devină donatoare de sens, reorganizând datele imediate ale literaturii în configuraţii nebănuite, dându-le o semnificaţie după chipul şi asemănarea conştiinţei reinterpretante. În cazul nostru, iubirea mistică, meta-fizică, de tip medieval fiind cheia de boltă a versurilor, relectura cristalizează literatura anterioară în versurile unei declaraţii de dragoste nutrite nu numai de energia sufletească proprie, ci şi de energia transmutată a altora. Tot ceea ce atinge, *pneuma* lirică din poemele ivănesciene transformă, ca un Midas al erotismului, în iubire.

Însă nu numai acest citat recondiţionat din *Hora Unirii* face parte din jocul intertextual în care ne implică *Sonetul despre Unire*. Există, dacă nu citate, atunci cel puţin pastişe sau prelucrări discret presărate în corpul poemului, pe care ochiul atent le descoperă cu delicii. Propoziţia pe care i-o şopteşte încet iubitei: „Iubito, chiar azi am tors din caierul vremii o zi minunată" – această propoziţie este tipică pentru modul retoric al paşoptismului; „colindele line ale stelelor vechi urcă în clarul de lună încet ca un fum" ar putea oricând să fie o parafrază aritmică, din punct de vedere al ritmurilor clasice, antice, după vreo imagine luată din pastelurile de iarnă ale lui Alecsandri; „scutură-ţi părul, unduiosul, de zână" sună eminescian, datorită rarului epitet „unduiosul", proprietate lirică a poetului care a scris versul ce-l obseda prin muzicalitatea lui pe Sadoveanu, „unduioasa apă sună". Poemul acesta reuşeşte singur să impună lectorului un alt tip de lizibilitate (ca să uzităm conceptul lui Matei Călinescu din *A citi, a reciti*[38]) decât cel specific literaturii post-proletcultiste şi post-realist-socialiste de la noi (ce să mai vorbim de „literatura" proletcultistă şi realist-socialistă propriu-zisă). O lizibilitate substanţial mai complicată decât cea presupusă de un poem precum *Ploaia*, unde jocul intertextual era cu totul absent, şi, prin extensie, mai complicată decât lizibilitatea poeziei generaţiei '60, pentru că lizibilitatea textelor ivănesciene este, de fapt, *relizibilitate*, ceea ce nici

[38] v. Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Iaşi, Polirom, 2003, p. 44: "Noţiunea de lizibilitate literară se bazează pe un paradox. Ca să capteze interesul cititorului, un text de o lungime oarecare trebuie să fie în acelaşi timp accesibil şi dificil sau, cu termenii întrebuinţaţi de formaliştii ruşi, familiar şi nefamiliar". *Sonet despre Unire* intră, din punctul de vedere al intertextualităţii (în toate formele acesteia), în acest paradox dezirabil: citind un poem scris la centenarul unei uniri, descoperi, dacă eşti foarte atent, că citeşti şi literatură contemporană evenimentului istoric, prezenteizată şi resemnificată.

[19] *idem*, pp. 138-139.

un poem şaizecist nu presupune, cu excepţia admirabilei *Cărţi de recitire* a admirabilului Nichita Stănescu. Relizibilitatea presupune un efort dublu de recitire: mai întâi, recitirea poemului propriu-zis, pentru re-ordonarea datelor lui intratextuale, resemantizate de referinţele literare identificate; apoi, recitirea textelor preluate, pastişate, parafrazate de autor, pentru sesizarea raporturilor care se stabilesc între acestea şi noul text literar rezultat prin aglutinarea lor. În acelaşi studiu, Matei Călinescu scria, referindu-se la Nabokov, despre acest tip de relizibilitate specific autorilor cu o conştiinţă literară hipersofisticată: „Teza mea este că acest tip de joc literar sofisticat – constând din presărarea în textul unei opere a unor indicii şi aluzii abstruse (uneori subtil înşelătoare) la sursele textului, la paralele parodice şi, mai inclusiv, la intertextele-cheie – urmăreşte să-l persuadeze pe cititor să recitească permanent şi să reconsidere jucăuş textul dintr-o varietate de perspective noi, sugerate chiar de textul cu pricina. Lectura literară devine un soi de partidă de şah (inter)textual imprevizibilă, sau – mai precis, poate – se aseamănă cu încercările repetate de a rezolva o problemă de şah dificilă şi genial de derutantă, sau cu efortul concentrat de a descifra o criptogramă complicată”[39]. Teză care se aplică şi poeziei lui Mircea Ivănescu, cu preluările ei intertextuale şi pastişele ei aluzive, cu nuanţa că secretivitatea (alt concept din *A citi, a reciti*) nu era, aici, pur literară, ci implica şi necesitatea politică a depăşirii cenzurii, făcând, deci, parte dintr-un joc de şah a cărui pierdere ar fi putut avea consecinţe neplăcute pentru jucător. Discreţia intertextuală era motivată atât literar, cât şi politic.

Mai trebuie remarcat, în legătură cu *Sonet despre Unire*, faptul, aparent lipsit de importanţă, că forma lui de sonet este una neortodoxă. Singura asemănare este cea a numărului de versuri, paisprezece, însă, din punct de vedere ritmic, endecasilabul preluat pe filieră italiană s-a pierdut, numărul de silabe este mult mai mare de unsprezece şi nu construieşte *pattern*-ul nici unui picior metric regulat; din cauza aceasta, rimele, corecte şi corect aşezate, îşi pierd efectul sonor şi, de asemenea, şi pe cel vizual. Mai poate fi, eventual, luată în calcul ca ţinând de convenţia sonetului separaţia tipografică prin blanc a „catrenelor” şi „terţinelor”. Şi atât. Dacă nu s-ar fi precizat în titlu că e vorba de un sonet, puţini lectori ar fi sesizat aceasta. Aceeaşi voinţă a anonimatului, a neostentaţiei, a discreţiei determină amorfizarea textului, încât raportarea acestuia la convenţia speciei să nu sară în ochi. Se poate bănui că deghizarea aceasta, în fapt mai mult decât grafică, a textului derivă dintr-o atitudine faţă de poezie asemănătoare cu aceea conţinută în textele iniţiatice în jurul cărora se construiesc societăţile de tip esoteric, texte în construcţia cărora este de notorietate ocultarea şi opacizarea voită, conştientă, a sensurilor, pentru ca doar ochiul deja avertizat să le poată distinge. Numai cei care au urcat, prin străduanie sârguincioasă, treptele iniţierii, numai cei al căror ochi lăuntric al minţii a început să se deschidă - numai aceştia pot primi lumina învăţăturilor

sacre. Similar, poezia lui Mircea Ivănescu îşi disimulează, prin orice mijloace, natura lirismului, pentru ca numai cititorii iniţiaţi de poezie să o descopere. În termenii teoriei literare, unui astfel de mod de înţelegere a literarităţii poetice i se potriveşte ca o mănuşă conceptul de *secretivitate*, pomenit deja mai sus, din *A citi, a reciti* a lui Matei Călinescu, conform căruia informaţia literară e deliberat ascunsă de către autor de ochii lectorului, ca într-un joc, astfel încât găsirea şi asamblarea crâmpeielor de informaţie într-un tot cât mai coerent posibil se transformă în miză principală a lecturii[40]. Observând structura imperfectă a sonetelor ivănesciene, acelaşi Matei Călinescu, în studiul introductiv al antologiei de la *Polirom*, face o comparaţie între Mallarmé şi poetul român şi conchide: „Mallarmé afecţiona şi el sonetul, dar la Mircea Ivănescu această formă 'perfectă' e voit imperfectă, ironic imperfectă (cu excesiv de multe '*enjambements*' care transgresează normele poeticii parnasiano-simboliste, cu versuri inegale, cu ritmuri rupte, cu revărsări de prozaisme în care rima se îneacă), deşi efectul final e unul de inefabilitate, de cristalinitate cu fine fisuri, ca nervurile dintr-o frunză îngheţată".[41] Relaţionând observaţia lui Matei Călinescu despre forma ironic imperfectă cu cele spuse de noi mai sus, înţelegem că se poate deduce din această voinţă de discreţie, la prima vedere doar tipografică, nu numai secretivitatea înţeleasă drept condiţie a comunicării poetice între iniţiaţi, dar şi o paradoxală metodă de a construi riguros în spatele aparentei lipse de rigurozitate, de a găsi acea modalitate spontană de cristalizare a poemului prin acumularea de versuri necristaline, într-o construcţie euristică funcţionând după principiul termitierei, având ca surprinzător rezultat muşuroiul de o geometrie perfectă în urma unor munci înşelător haotice şi dezorganizate.

După cum putem înţelege acum din cele discutate mai sus, motivele pentru care am afirmat că *Sonet despre Unire* este întâiul poem cu adevărat ivănescian şi, implicit, pentru care am numit acest capitol *Treptele discreţiei sau calea către sine* pot fi sintetizate astfel: în decursul a ceva mai mult de un an (din decembrie 1957 în ianuarie 1959), venind dinspre *Ploaia* şi ajungând la *Sonet despre Unire*, creatorul se descoperă uluitor de repede ca poet al discreţiei percepută în varii sensuri: mai întâi, la nivelul sentimentului, adică al discreţiei erotice, al cărei model anacronic pare preluat din romanţurile medievale şi copiat după modalitatea sentimentală a trubadurilor sau a personajelor din romanele bretone, transmutând fără greş plumbul referinţelor de orice fel, chiar

---

[40] v. Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Iaşi, Polirom, 2003, partea a patra, *(Re)citind de dragul secretului*. Nu facem o aplicaţie analitică extinsă a conceptului de secretivitate pe poemele lui Mircea Ivănescu pentru că aplicaţiile lui Matei Călinescu sunt programatic efectuate pe texte în proză, şi, aşa cum însuşi scrie, "majoritatea conceptelor centrale folosite de mine... nu par să fie imediat aplicabile poeziei". Excepţie fac, se scrie în continuare, numai poeme de mare întindere precum *The Ring and the Book* al lui Robert Browning, care pot fi citite "ca un roman, pe linia propusă de Henry James" (p. 293), ceea ce nu e totuşi cazul poeziei lui Mircea Ivănescu.

[41] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefaţă la Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, antologie şi prefaţă de Matei Călinescu, Iaşi, Polirom, 2003, p. 8.

şi al acelora politice, în aurul versurilor de dragoste; apoi, la nivelul tehnicii intertextualităţii, se practică, pentru întâia oară nu numai în poezia contemporană, dar în cea română, în întregul ei, o relizibilitate complicată, dublată de o discreţie care face accesibilă relectura numai ochiului cititorului mult exersat de literatură; în ceea ce priveşte tehnica raportării la convenţiile unei specii anume (în cazul analizat, cea a sonetului, dar sunt şi madrigaluri şi alte tipuri de forme poetice cu reguli bine stabilite – deşi Mircea Ivănescu declară, în convorbirile cu Vasile Avram: „madrigalul nu ştiu nici cum se scrie şi cărei formule i se subordonează”[42]), aceeaşi perseverentă voinţă de discreţie înmoaie rigiditatea structurilor fixe specifice şi textul capătă o aparenţă amorfă, care îngreunează voit (pentru că lectura lentă este întâia treaptă a iniţierii literare, detaliul făcând marele scriitor, iar receptivitatea la detaliu făcând, la rândul ei, marele cititor) lizibilitatea şi, în cele din urmă, relizibilitatea obligatorie pentru perceperea şi priceperea adecvată a textului ivănescian. Însă relizibilitatea poeziei, după cum arată Matei Călinescu, în rândurile următoare locului deja citat din *A citi, a reciti*, devine cu atât mai pură cu cât este mai frecvent solicitată de către textul însuşi după fiecare relectură. Aşadar, se înţelege că a îngreuna relizibilitatea înseamnă, până la urmă, acelaşi lucru cu a o face mai pură.

Se vede, prin urmare, că trei dintre sensurile majore ale discreţiei poetice ivănesciene (discreţia ca modalitate sentimentală, ca modalitate intertextuală şi, în fine, ca modalitate tehnică de construcţie a poemului) se găsesc, anticipând dezvoltarea pe care o vor cunoaşte, în *Sonet despre Unire*, întâiul poem în care Mircea Ivănescu se înfăţişează în chipul celui care urma să devină. Rămâne să le analizăm în profunzime, pe acestea trei şi pe acelea încă neprecizate, în capitolele care vor urma.

După apariţia poemului în numărul 1 din 1959, Mircea Ivănescu mai publică în *Steaua* aceluiaşi an un eseu despre *Citadela* lui A.J. Cronin, unul despre *Martin Arrowsmith* al lui Sinclair Lewis[43], unul, de mai largă întindere, intitulat *Acordurile unei mari prietenii*, despre corespondenţa între Romain Rolland şi Roger Martin du Gard, încă unul despre *Festivalul internaţional dramatic* de la Paris, privind prestaţia companiei irlandeze *Workshop Theatre* şi, în fine, unul numit *Despre tinerii „furioşi”*, prezentând *en conaisseur* pe the *angry young men* din Marea Britanie a anilor ’50 şi analizând romanul *Room in the Top* (1957) al lui John Braine, cunoscut membru al grupării respective[44]. În 1960, colaborarea la revista clujeană se răreşte, semnătura apărându-i numai de două ori, o dată tratând *Probleme de estetică*, altă dată scriind despre *Câteva piese de teatru franceze*, ale lui Françoise Sagan, Albert Camus (*Caligula*), Samuel Beckett (*Aşteptându-l pe Godot* şi *Sfârşitul partidei*) şi Jean-Paul Sartre (*Sechestraţii din*

---

[42] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, ed. cit., p.47.
[43] v. *Steaua*, Cluj, 1959, nr. 2, p. 103; *idem*, nr. 3, p. 102.
[44] v. *Steaua,* Cluj, 1959, nr. 5, p. 95; *idem*, nr. 6, p. 117-118; *idem*, nr. 10, p.112.

Altona)[45]. În anii imediat următori, semnătura începe să-i fie întâlnită şi în alte reviste, fie sub poeme, fie sub texte critice sau traduceri. Ontogeneza poetică se încheiase deja; tânărul Mircea Ivănescu devenise, înainte de toate, Mircea Ivănescu, poet al discreţiei.

2. DISCRETA EXCEPŢIONALITATE A LUI MOPETE

Între Scylla originalului şi Charibda originarului

Cu o repeziciune a schimbării perspectivelor care nu îi e aproape niciodată proprie, critica literară autohtonă a făcut în ultimii ani dintr-o afirmaţie care era apanajul spiritelor critice evoluate şi constituia oricum o dovadă de nonconformism critic - şi anume aceea că poezia lui Mircea Ivănescu este una dintre cele mai valoroase din ultima jumătate de secol de poezie contemporană autohtonă - o afirmaţie care cade mai degrabă în câmpul deloc lipsit de buruieni al locurilor comune. Numele lui Mircea Ivănescu circulă prin toate gazetele literare, citat cu o exaltare de modă nu îndeajuns de veche; apoi, lucru încă şi mai bizar, într-o vreme în care cartea de poezie nu se vinde, edituri prestigioase alcătuiesc antologii masive cu poezia sa şi le lansează cu succes pe piaţă. În ultimii ani, au apărut patru antologii cuprinzând selecţii din poezia lui Mircea Ivănescu - una la *Dacia* clujeană, alta la *Aula* poetului braşovean Alexandru Muşina, cea de-a treia la *Polirom*-ul ieşean şi, în fine, cea de-a patra tot la *Aula*, alcătuită de Alexandru Cistelecan. Mai mult, poetul a fost numit în 2004 şi Doctor Honoris Causa al Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, oraşul în care a ales, de acum câteva decenii, să locuiască.

Toate aceste semne ale recuperării şi, mai ales, canonizării rapide a operei lui Mircea Ivănescu au de ce să uimească pe cititorul care a avut curiozitatea să-i urmărească cât mai îndeaproape posibil evoluţia receptării. E drept că poezia lui a fost primită bine încă de la început, însă numai de critica cea mai subtilă. Restul criticii literare, mai *terre-à-terre*, nu numai că nu-i recunoştea explicit o superioară calitate poetică, dar, uneori, nu îi admitea nici măcar calitatea de poet. Dacă astăzi o parte a criticii şaizeciste şi majoritatea criticii optzeciste şi mai noi îi admit calitatea de mare poet, în anii dominaţiei autarhice a canonului literar de către tripleta formată din Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Ioan Alexandru nici măcar criticii care scriseseră favorabil despre poezia sa nu vedeau încă toţi în el aşa ceva. Iată, spre exemplu, cuvintele simptomatice ale unui atât de fin receptor de poezie precum Nicolae Manolescu,

[45] v. *Steaua*, Cluj, 1960, nr. 1, p. 103; *idem*, nr. 5, p. 111.

altfel prompt recenzent al volumelor ivănesciene, care, scriind despre nărăvaşul volum din 1972 al lui M. Niţescu, *Între Scylla şi Charybda*, corecta sever admiraţia acestuia pentru Mircea Ivănescu, Leonid Dimov şi Şt. Aug. Doinaş, scriind: „cu toată stima pe care le-o datorăm*, nici Şt. Aug. Doinaş, nici Mircea Ivănescu nu sunt marii poeţi de azi*"[46](s.n.). Când un critic de maximă importanţă afirmă atât de tranşant o judecată de valoare care-i implică atât de mult responsabilitatea precum aceasta, trebuie crezut. Ce ne facem însă când, cam în aceiaşi ani, un alt critic, şi acesta de superlativă importanţă, precum I. Negoiţescu afirmă, tot atât de tranşant, contrariul, şi anume că „foarte puţini dintre criticii, scriitorii şi cititorii noştri de azi ştiu că Mircea Ivănescu este unul din cei mari poeţi ai literaturii române actuale", şi câteva rânduri mai jos scrie: „se întâmplă în miraculosul nostru lirism de azi o *înceată, dar sigură reaşezare a valorilor, încât poeţi care cu numai un an sau doi înainte ocupau liniştiţi locuri eterne, se văd fără prea mult zgomot clintiţi din tronurile lor de către personalităţi mai grav şi mai adânc original formate, aşa cum e cazul şi cu noul ilustru competitor Mircea Ivănescu*"[47] (s.n.)? Între poziţii atât de ireconciliabile, e limpede că *tertium non datur*; şi atunci, unde vom găsi cuvântul ce exprimă adevărul?

Admiţând *a priori* (ceea ce nu ne scuteşte deloc de ulterioara demonstraţie analitică şi judecată de valoare) că ne situăm cât se poate de decis de partea acelora care văd în opera lui Mircea Ivănescu pe cea a unui mare poet, întrebarea firească este: ce anume i-a putut orbi în aşa măsură pe majoritatea criticilor contemporani debutului său? Afirmaţia lui Gheorghe Grigurcu referitoare la generaţia şaizecistă, după care, „în urma eclipsei, soarele a părut mai strălucitor decât în realitate"[48], are o logică a ei indenegabilă. Şi totuşi, chiar dacă îi admitem validitatea, rămâne întrebarea: de ce nu reuşea critica literară a vremii să admită ceea ce acum, dacă ar fi să ne luăm după consensul quasi-unanim, pare să fie de ordinul elementarei evidenţe? Răspunsul se află, bineînţeles, în poezia însăşi, şi o să procedăm la identificarea lui prin analiza versurilor ivănesciene peste alte câteva pagini.

Este, până la urmă, prea simplu să crezi, alături de acelaşi Gheorghe Grigurcu, în teza conform căreia neşansa lui Mircea Ivănescu (şi, de asemenea, a lui Leonid Dimov, Ştefan Aug. Doinaş, Mihai Ursachi, Emil Brumaru) ar fi aceea că au ajuns, asemenea carabinierilor lui Offenbach, prea târziu, debutând într-o epocă în care locurile de onoare din Parnas erau deja ocupate de Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Ioan Alexandru. În fond, oricât ar putea fi uneori de mioapă, critica literară nu operează chiar atât de funcţionăreşte, pe principiul

---

[46] v. Nicolae Manolescu, *M. Niţescu, "Între Scylla şi Charibda"*, în *România literară*, 1972, nr. 9, p. 9.

[47] I. Negoiţescu, *Poezia în alb-negru*, în *Alte însemnări critice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980, p. 113, studiu reluat, din motive ce ţin de răutatea cunoscută a istoriei, din volumul *Lampa lui Aladin*, 1971.

[48] Gheorghe Grigurcu, *Despre înnoirea liricii româneşti*, în *Existenţa poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986, p. 237.

numărului limitat de locuri. Chiar într-o perioadă atât de măcinată de lupte literare cum era cea interbelică se admitea cvasiunanim că „cei trei mari" din Parnasul vremii erau Arghezi, Barbu şi Blaga, la care unii, puţini, îl adăugau şi pe Bacovia. Prin urmare, era chiar şi atunci loc suficient pentru cel puţin trei. Altundeva trebuie deci căutată explicaţia, şi nu în această, totuşi, prea conţopistă atitudine eventuală a criticii de întâmpinare. Logic ar fi să cercetăm atitudinea ei faţă de poezie, nu faţă de poeţi. Ce găseau mare în poezia lui Nichita Stănescu, a lui Marin Sorescu, a lui Ioan Alexandru, a lui Nicolae Labiş şi ce nu găseau mare în poezia „marginalilor" vremii, enumeraţi mai sus - astfel se cade să formulăm întrebarea pentru ca răspunsul la ea să ne dea minima siguranţă că nu ne aflăm pe nisipuri mişcătoare.

Trebuie, pentru a putea răspunde la această întrebare, să ne reamintim, în spiritul butadei lui Gheorghe Grigurcu, că debuturile consecutive ale lui Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu etc. erau, pentru contemporanii lor, semnele decisivei reîntoarceri a poeziei române la poezie. După eclipsa din epoca aşa-numitului proletcultism şi a realismului socialist, poezia începea să redevină ceea ce fusese în perioada interbelică. Susţinută de revista clujeană *Steaua*, cu riscuri ce aveau să se materializeze ulterior prin înlăturarea redactorului-şef al acesteia, A.E. Baconsky, insurecţia recuperatoare avea să se dovedească din ce în ce mai puternică. Grupul de tineri poeţi bucureşteni care, sprijiniţi de Petre Stoica (redactor al *Stelei*), publicau acolo (şi în care Nichita Stănescu şi Mircea Ivănescu coexistau benign, fapt ce şubrezeşte serios argumentaţia lui Gheorghe Grigurcu) avea să regenereze lirismul în poezia română. Programul curajos şi coerent al *Stelei* de a publica tineri poeţi promiţători alături de clasici încă în viaţă (dintre care unii însă, până nu demult, fără drept de semnătură) avea să dea din plin roade, cu atât mai mult cu cât decizia lui Baconsky de a da credit grupului bucureştean recomandat de Petre Stoica a avut şansa să găsească, în persoana lui Matei Călinescu, fermentul cultural deosebit de activ în jurul căruia a coagulat grupul şi datorită căruia componenţii acestuia au răzbătut cu succes în lumea literară atât de atent supravegheată a acelor ani deloc feriţi de tulburări de toate felurile (sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60). Mărturie indubitabilă stau şi amintirile lui Mircea Ivănescu despre acea perioadă, publicate în cartea-dialog cu Vasile Avram: „Dacă Nichita [Stănescu, n.n.] şi cei din jur au fost lansaţi şi sprijiniţi activ de Matei [Călinescu, n.n.], sigur cu un succes imediat, impus prin propria lor valoare, şi probabil tolerat de dregătorii literari şi de altă natură ai vremii, contribuţia acestui grup la Renaşterea poetică iniţiată şi impusă de Baconsky la revista *Steaua* a început şi s-a continuat o vreme datorită lui Petre Stoica. (..) Şi tot Petrică [Stoica, n.n.] a fost cel care, după demiterea lui Baconsky de la revista din Cluj (...), ne-a condus prima dată la 'serile', săptămânale sau bilunare, ale lui Baconsky în apartamentul său din Bucureşti"[49].

[49] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Nicula, Ecclesia, 2004, pp.80-81.

E de înţeles de ce, în acest context recuperator, obsesia creatorilor şi a criticilor de poezie era aceea identitară. Pe de o parte, poezia română trebuia, după cincisprezece ani de alienare, să îşi regăsească originea pierdută, să afle, din nou, *cine este*, ştiind *cine a fost*. Pe de altă parte, trebuia să se dezvolte mai departe, să afle *cine va fi*. Pe de o parte, originarul; pe de alta, originalul. Cele două feţe ale identităţii - ce am fost şi ce pot fi -, oricum probleme de natural interes, erau problemele de unică însemnătate în ce priveşte poezia română şi gândirea despre poezia română.

Această obsesie a identităţii, a unui originar şi original destul de tulbure şi de indiscernabil amestecate în conştiinţa literară a vremii, se traduce, la nivelul textului poetic, printr-o ostentativă afirmare a identităţii eului liric. Poemele lui Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Ioan Alexandru (ei am ales să fie eşantionul reprezentativ pentru canonul „oficial" în experimentul nostru) sunt, în ceea ce au ele mai specific, mai inconfundabil, poeme ale unui verb „a fi" folosit cu cea mai puternică valoare autodefinitorie. Redusă la o generalitate ultimă, schema de construcţie a acestui tip de poezie este aceea a unei predicaţii elementare, în care termenii sunt, aproape tautologic, eul şi ceea ce crede poetul că este eul: o formulă de tipul „eu sunt x". Pentru a evita teoretizarea în gol, să vedem, în rândurile următoare, câteva exemple de scurtă întindere din operele celor patru poeţi:

Eu sunt spiritul adâncurilor,
Trăiesc în altă lume decât voi,
În lumea alcoolurilor tari,
Acolo unde numai frunzele
Amăgitoarei neputinţi sunt veştede.(...)
Sunt spiritul adâncurilor,
Trăiesc în altă lume decât voi.
(Nicolae Labiş, Sunt spiritul adâncurilor);

Eu nu sunt altceva decât
o pată de sânge
care vorbeşte.
(Nichita Stănescu, Autoportret);

Autoportretul
Îmi reuşise de minune.
Asemănarea era atât de perfectă,
Încât, uitând să mă iscălesc,
Oamenii au scris ei singuri
Numele meu
Pe o piatră.
(Marin Sorescu, Portretul artistului);

În faţa hărţilor abstracte ale neantului
am stat năuc fără cuvânt – pieptul meu ghemuit în iarnă
lângă un foc iluzoriu – memoriei sângelui lui Nicolae Labiş
împrăştiat pe străzile oraşului. (...)

De-aş avea spirt în cap şi ochii mei
ar fi văgăuni în care viperele năpârlesc,
mi-aş da foc blestemând cu o mână şi cu cealaltă
aş stăvili amarul să nu-mi curgă în blid.
Prăpastia cine s-o sape dacă nu poetul?
Cine să cadă-n ea dacă nu el?
Cu ce drept trezeşte graiul meu
armele tale cufundate!
Poetul – coroană de spini pe fruntea generaţiei.
(Ioan Alexandru, Amintirea poetului)

Am ales din operele celor patru poeţi aceste texte cu valoare exemplificativă, însă există, firește, un număr substanţial de alte poeme care vin să completeze corpusul poetic al acestui tip de lirism al autodefinirii; bunăoară, am putea adăuga, în cazul lui Nicolae Labiş, titluri precum *Biografie, Confesiuni, Umanism, Baladă, Pierderile* ş.a.m.d. Pentru Nichita Stănescu, am putea adăuga, la poemul citat, şi poeme cum sunt *Viaţa mea se iluminează, Elegia a zecea, Necuvintele, Defăimarea răului* şi multe altele. În fine, dacă recitim prin grila aceluiaşi criteriu al lirismului autodefinirii poezia lui Marin Sorescu, putem selecta texte cum ar fi *Ochii, Boala, Teamă, Rugăciune, Otrăvuri* etc., iar din opera lui Ioan Alexandru poeme precum *Oedip*, *Ce este pustia?*, *Beau lapte*, *Mânzul*, *Ţinut* (mai ales finalul), *Via dolorosa*, *Omul* şi lista ar putea, cum se poate verifica uşor, să continue mult şi bine pentru fiecare dintre „autorii canonici" pomeniţi.

A analiza poezia fiecăruia dintre cei trei poeţi de mai sus din perspectiva aceasta a lirismului autoportretizant, arătând, dincolo de asemănări, şi inerentele diferenţe nu ar fi, fără îndoială, un exerciţiu lipsit de perspectiva unor rezultate dintre cele mai interesante, însă nu analiza comparativă a operelor lui Nicolae Labiş, Nichita Stănescu şi Marin Sorescu face obiectul tezei noastre din acest capitol, ci aceea a poeziei lui Mircea Ivănescu în raport cu canonul critic al anilor şaizeci. Ceea ce era cu deosebire important pentru noi era să observăm, în versurile citate mai sus, structura aceasta, inevitabil repetitivă, a ostentaţiei afirmative a eului liric.

Et ego...

Acum, revenind la cazul receptării poeziei lui Mircea Ivănescu, credem că putem întrezări motivul pentru care aceasta nu s-a bucurat de la bun început de o adeziune mult lărgită a criticii. Pentru a ajunge la ideea noastră, o să citǎm mai întâi, cu titlu demonstrativ, poemul care deschide volumul de debut, numit, cu modestă ostentaţie, *Versuri*, din 1968 - piatra unghiulară, deci, a operei poetice a lui Mircea Ivănescu:

Şi eu am umblat odată cu o amintire
în mâini, strângând-o atent, să nu-mi scape,
(îmi alunecase odată - şi se rostogolise de-a dura
pe jos, am şters-o frumos, cu mâneca hainei

nu mi-a fost frică, amintirile mele sunt mingi -
nu se sparg niciodată, numai că dacă-mi scapă,
din mâini, se pot rostogoli foarte departe -
şi mi-e lene să mai alerg după ele, sau chiar
să mă întind la marginea mea, să-mi las mâna
din ce în ce mai lungă în jos, să fugăresc amintirea.
îmi iau mai bine o alta. şi asta poate fi falsă.)
şi eu am umblat, deci, odată cu o amintire
în braţe - (şi mă gândeam, cu un rânjet
rău, că într-o carte celebră, nu mai ştiu cine
umbla cu propriul său cap prin infern, luminându-şi
drumul). şi parcă nu e tot una?
(dar sunt şi amintiri adevărate)

Dincolo de poziţia lui inaugurală, acest poem are o însemnătate specială în cadrul operei lui Mircea Ivănescu, şi nu numai pentru că este unul dintre rarele poeme ivănesciene publicate în volume care începe cu majusculă, după cum a observat Matei Călinescu în studiul introductiv al antologiei apărute la editura Polirom, ci şi din alte motive, pe care o să le explicităm îndată, dintre care cel mai important este acela că poemul de faţă este unul dintre foarte puţinele în care se încearcă o autodefinire, fie ea timidă, în genul celor practicate de colegii de generaţie lirică - fapt care permite efectuarea cu succes a unei comparaţii cu poeme de genul celor citate înainte. Observaţia primă, cea mai uşor sesizabilă, e aceea că autodefinirea, câtă e, nu se mai produce, ca la poeţii citaţi anterior, prin brodarea de spectaculoase efecte lirice pe ghergheful unei scheme de genul „eu sunt x", ci epicizat, prin intermediul unui descriptiv „eu fac cutare lucru pe care l-au mai făcut şi alţii, dacă nu chiar toată lumea" - acel „şi" adverbial de la începutul poemului are, în mod evident, sensul acesta al unei repetiţii pe cont propriu a unei experienţe intrată de destul timp în categoria experienţelor colective uzuale, a locurilor comune: „Şi eu am umblat odată cu o amintire" e un alt fel, lipsit de superbie, de a spune *Et in Arcadia ego*. Semnificativ ni se pare faptul că, întrebat o dată de George Arion, într-un interviu, ce descoperire deosebită a făcut de când trăieşte, Nichita Stănescu răspunde: „Cele două stări limită când era să nu mai fiu. Dar *mi se pare indecent să le povestesc fiind de natură particulară*"[50] (s.n.). Tocmai aici e diferenţa: dacă lui Nichita Stănescu i se pare indecent să povestească ceea ce e de natură particulară, lui Mircea Ivănescu i se pare indecent să povestească ceva ce nu ţine de natura vieţii lui particulare şi priveşte alte existenţe sau alte moduri de existenţă. Poezia ivănesciană subscrie, în spirit, la faimoasa propoziţie a lui Camil Petrescu după care un scriitor nu poate vorbi onest decât la persoana întâi. În spirit, nu însă şi în literă, pentru că poezia sa are, sub aspect pronominal, proteismul cel mai variat cu putinţă, „eu", „tu", „el", „noi" fiind, pe rând ori chiar în interiorul aceluiaşi text, subiectele locutorii ale poemului.

[50] *Interviuri din literatura română. Mărturisirile mai multor generaţii*, Iaşi, Ed. Junimea, 1983, p. 213.

Înţeleasă până în ramificaţiile ei ultime, această înlocuire a lui „a fi” cu „a face” are consecinţe importante. Mai întâi, e de reţinut faptul că fiinţa poetică nu mai are statutul excepţionalităţii. Fără să fie spirit al adâncurilor, pată de sânge vorbitoare sau experimentator al unor echivalente moduri neobişnuite de existenţă, personajul din poemul ivănescian e un om ca toţi oamenii, ba, mai puţin, nu e nici măcar un inovator al lumii obişnuite în care trăieşte, ci retrăieşte, conştient de aceasta, experienţele comune. El nu mai spune „numai eu...", ci „şi eu...", *et ego*. Retorica eclatanţei e înlocuită de o retorică a discreţiei. Originalitatea, în sensul ei comportamental, nu numai că nu e căutată, dar e chiar abhorată. La fel, şi prestigiul originalităţii. Ne place să credem că, în următoarele cuvinte ale lui Matei Călinescu dintr-un text al său semnificativ intitulat *Poezie şi anonimat*, figura anonimă a prietenului camuflează discret persoana lui Mircea Ivănescu: „Un prieten îmi spunea că 'a avea prestigiu' i se pare uneori un lucru aproape ridicol"[51]. Bănuială cu atât mai îndreptăţită, cu cât, într-un interviu cu Titu Popescu din *Vatra* anului 1983, Mircea Ivănescu îşi admitea şi el această voinţă de discreţie: „alegerea modului de a scrie... nu a fost dictată de dorinţa originalităţii. Singurul lucru pe care l-am căutat deliberat a fost nu să mă deosebesc de alţii, ci tocmai încercând să scriu cât mai firesc (mult mai târziu am citit undeva – Valéry, Mallarmé? – despre 'imbecilitatea de a vrea să scrii aşa cum vorbeşti'). Or, eu tocmai asta aş fi vrut, să scriu exact aşa cum ar vorbi un om normal... Eu aş fi vrut să scriu poezie... aşa cum s-ar exprima un om fără pretenţii şi afectări de orice fel"[52]. Spre deosebire de eurile lirice ale celor trei poeţi amintiţi mai sus, care par a avea o foarte bună doză de *self-esteem* (eurile lirice, iar nu poeţii), personajul din poemul pe care îl discutăm acum se bârfeşte singur, spunând despre sine lucruri îndeajuns de neplăcute: recunoaşte deschis, fără ca măcar să fie forţat să facă aceasta, că este leneş, de o lene care ajunge până la a îi paraliza voinţa de a mai face minimul efort de a urmări suita amintirilor, şi spune apoi despre sine că are un „rânjet rău”. Dacă se autodefineşte, atunci aceasta nu este câtuşi de puţin în avantajul lui. Fără a crede despre sine că excelează prin virtuţi, fie acestea terestre sau din alte lumi, acest ciudat personaj nu are nici măcar orgoliul mariilor vicii. Nu victimizează patetic, nu afişează aerul damnat al byronismului cu care personajele altor poeţi, nu numai acelea ale contemporanilor lui, ne obişnuiseră. Îşi mărturiseşte liniştit normalitatea şi basta.

Apoi, regimul lui „a face” epicizează, cum am spus, poemul. Aici, povestea e încă una interioară, desfăşurată, adică, în spaţiul şi în timpul sufletesc al amintirilor, false sau adevărate. Însă, cum se ştie, în majoritatea poemelor lui Mircea Ivănescu labirinturile amintirilor şerpuiesc în jurul unor evenimente pseudo-biografice, de regulă păstrând aparenţa minorului, însă de o concreteţe pe care poetul ştie să o facă pregnantă, introducând în poezie falsa observaţie comportamentistă. Spunem „falsă”, pentru că în poeme nu se construieşte, ca în

[51] Matei Călinescu, *Poezie şi anonimat*, în *România literară*, 1972, nr. 15.
[52] *Vatra*, 1983, nr. 11-12.

romanele comportamentiste de genul celor ale lui Faulkner - familiare lui Mircea Ivănescu, care le-a tradus -, nu se construieşte, deci, o psihologie prin notarea fără comentarii analitice a gesturilor, ci se creează situaţii lirice surprinzătoare pentru lector prin disparitatea dintre tonul relaxat şi firesc al relatării, pe de o parte, şi nefirescul faptelor relatate, pe de alta. Contradicţia dintre aparenţă şi esenţă dă, de obicei, naştere comicului, după cum ştim din filosofia clasică germană. La Mircea Ivănescu, contradicţia dintre aparenţa banală a relatării şi esenţa ei suprafirească generează, oricât de neaşteptat ar părea la prima vedere, nu comic, nu vreun alt afect estetic (deşi Lucian Raicu a scris, mai mult decât convingător, despre tragicul ivănescian, din punctul de vedere al atitudinii ei dilematice faţă de „literatură", „bibliotecă" şi „carte"[53]), ci cu totul altceva, nu neapărat mai profund, dar în orice caz mai captivant din punct de vedere literar, şi anume o dimensiune *mitică*. Unul dintre primii comentatori ai celui dintâi volum ivănescian de versuri, Mircea Tomuş, observase, în recenzia sa din *Steaua*, această dimensiune mitică şi nota sintetic acolo că poezia lui Mircea Ivănescu conţine „o mitologie proprie (adică întrepătrunderea dintre un univers poetic şi o viziune mitică), discretă şi fermecătoare, domestică şi sfâşietor de tristă, mitologia unui roman de dragoste"[54]. De asemenea, dintr-o perspectivă apropiată de a noastră, fără să precizeze, totuşi, mecanismul de generare a suflului mitic prin discreta contradicţie între *ce se spune* (aparenţa naturală a relatării) şi *cum se spune* (fondul ei supranatural), I. Negoiţescu nota în treacăt în *Poezia în alb-negru*: „Dacă am revenit la modalitatea 'narativă' (*fals epică*) a poematicii lui Mircea Ivănescu, am făcut-o din necesitatea de a deschide perspectiva spre fondul ei liric-mitic", şi citează spre edificare două locuri din giganticul poem *Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet*, mai întâi un pasaj din „cântul" al treilea al poemului în care „transpare, prin micul 'clişeu', umbra uriaşă a lui Orfeu sub interdicţia de a o privi pe Euridice înainte de ieşrea lor din Hades":

> Este, acuma, ultima oară când mai suntem
> în timpul acestei fiinţe de-alături. Aşa
> se fac treptele – şi le cobori prin ploaia măruntă
> – dară fără să-ntorci capul,

apoi unul din al zecelea, prea lung ca să îl mai reproducem aici, în care criticul întrevede, „printre versurile în care 'narativul' alb-negru se pregăteşte

---

[53] "Cu prea multă înverşunare se vorbeşte de caracterul 'livresc' al acestei poezii, care, în realitatea ei cea mai exactă, înseamnă, cu totul dimpotrivă, o experienţă radicală a spiritului, dusă de la familiarizarea pe viaţă cu biblioteca până la dezgustul de 'carte', de tot ce reprezintă, literatura, lecţia ei până la urmă inutilă. Critica modului livresc e una din temele cele mai convingătoare ale acestei lirici care a epuizat învăţătura cărţilor – şi totuşi nu se poate lipsi în nici un fel de ea. Iată un echivoc *tragic*." (s.n.) – Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu. "Alte versuri"*, în *România literară*, 1973, nr. 7, p. 10.

[54] Mircea Tomuş, *M. Ivănescu: "Versuri"*, în *Steaua*, Cluj, 1968, nr. 10, pp. 74-76.

să explodeze, teroarea sacră ce străbate miturile tragediilor antice”[55] (observaţia lui Negoiţescu având aşadar, în finalul ei, şi o referinţă directă la tragismul viziunii poetice ivănesciene). În fine, alt observator al structurilor mitice din poemele lui Mircea Ivănescu, Al. Cistelecan, îşi încheie mai plastic decât antecesorii săi postfaţa pe care o semnează în antologia de la *Aula*: „Textele sale sunt monotone în dicţiune şi ele îşi simulează şi monotonia expresivă; evenimentele expresive sunt anonimizate, aplatizate în masa textului, ca şi cum acesta ar trebui să fie unidimensional. În realitate însă acest flux al realului conspectat ‘realist’ se mişcă pe o structură mitică îngropată (şi revelată nu mai puţin, fireşte). Sub banalitate se deschide întotdeauna scenariul mitic în care aceasta se restructurează şi din care, de fapt, emerge. (...) Căci sub inconsistenţa lui Mircea Ivănescu stă, de fapt, o structură mitică a cărei ipostază delabrată e expusă în vitrina realului. Cotidianitatea acestei poezii nu este decât anamneza unor mituri scufundate”[56]. Dintre nenumăratele poeme care se potrivesc observaţiilor de mai sus, se pot citi din poemele cu mopete, ca să ne mărginim numai la acestea, cu titlu de exemple întru totul semnificative, texte precum *ipostaza blândă a câinelui de aer*, *animale heraldice*, *mopete şi ficţiunile, mopete şi landele sufleteşti* sau *mopete şi zeiţa după-amiezii*, acesta din urmă meritând să fie citat în întregime, întrucât, în cele paisprezece versuri ale sale, se regăseşte în întregime modalitatea tehnică mirabil de neostentativă cu ajutorul căreia banalul e translat prin naraţie firească în regiunea miticului:

> mopete a întâlnit-o astăzi în melancolica reverberare
> a soarelui de amiază iernatecă pe o zeiţă, prietena lui,
> – pe faţa ei treceau pale roşiatice ca ale aurului
> vechi, pierzându-se, aprinzându-se, cu o mare
>
> ardere, să-i ilumineze făptura, aşa cum ea se oprise
> lângă mopete, şi, surâzându-i, mopete o privea
> – însă i se destrămau gândurile, într-o ceaţă abia
> împinsă de palele soarelui spre rugină. i se
>
> încetiniseră şi privirile lui mopete,
> nu mai putea să le urce dincolo de pomeţii cu aur uscat
> suflaţi, ai zeiţei. ea căpătase un nemişcat
>
> gest de idol anamit. foarte încete
> amintiri îşi făceau drum în mopete, aşa cum, în faţa ei,
> se oprise privind-o, la haturile ţării lăuntrice cu lei.

Întâlnirea, mai mult sau mai puţin întâmplătoare, a lui mopete cu prietena sa, „zeiţa”, dobândeşte din ce în ce mai pronunţat, cu fiecare vers, înţelesul unei adevărate hierofanii, a unei irumperi în real a sacrului întrupat în

[55] I. Negoiţescu, *op. cit.*, p. 131.
[56] Alexandru Cistelecan, *Eposul absenţei*, postfaţă la Mircea Ivănescu, *Poeme alese 1966-1989*, Braşov, Aula, 2003, p. 264.

persoana zeiţei. Înainte de toate, e de remarcat modul în care, dintr-un apelativ admirativ-ironic folosit în boema scriitoricească, „zeiţa" ajunge, printr-o tipic ivănesciană tratare literală a unui clişeu literar sau lingvistic sau prin tratarea conotativă a unui termen denotativ (Ion Pop observa, în *Mircea Ivănescu şi înscenarea poemului*, că poetul „citeşte locurile comune ale imaginarului *au pied de la lettre*"[57]), să desemneze cu adevărat o fiinţă transcendentă, în faţa căreia mopete resimte caracteristicul *mysterium tremendum*. „Zeiţa" devine Zeiţa, în asemenea măsură încât, din „prietena lui", ea devine o prezenţă la „haturile ţării cu lei", adică *limesul*, graniţa care îl desparte pe mopete de tărâmurile fascinant-terifiante ale feminităţii sacre, fascinuri şi angoase echivalente celor resimţite de exploratorii din vechime faţă de frustrantele şi provocatoarele *hic sunt leones* de pe îngălbenitele hărţi. Din foarte bine cunoscută, după iluminarea revelatorie („pe faţa ei treceau pale roşiatice ca ale aurului / vechi, pierzându-se, aprinzându-se, cu o mare ardere, / să-i ilumineze făptura"), fiinţa prietenei sale „căpătase", ni se spune, „un nemişcat / gest de idol anamit" – căpătase, aşadar, exotismul în acelaşi timp acaparant şi intimidant al idolilor Indochinei. În molcoma şi pretins anodina relatare a întâlnirii, în decursul căreia nici măcar nu se schimbă vreo vorbă (rareori poemele ivănesciene sunt altceva decât interioare solilocvii), se petrece o intrare în mit echivalentă ca mecanism cu acelea din nuvelele lui Eliade, de exemplu, cu diferenţa majoră că, datorită tonului mereu diminutiv al povestirii, diferit de cel augmentativ simbolic din povestirile prozatorului numit mai sus, ochiul grăbit poate trece peste şiruri fără să priceapă ce se întâmplă de fapt şi fără să simtă cum cotidianul şi banalul se impregnează progresiv cu substanţa discretă a miticului.

Nu e inutil să insistăm, în câteva rânduri, asupra faptului că ambiguitatea specifică fantasticului nu se produce aici, fiind vorba de un regim al ficţionalităţii de altă natură; mai întâi, întrucât acesta ţine de regimul fabulos şi straniu al liricului şi nu de cel (singurul) cu valenţe fantastice al epicului (straniul, fabulosul şi fantasticul fiind operatori conceptuali împrumutaţi din teoria todoroviană a fantasticului), şi, aşa cum scrie Tzvetan Todorov, „textul poetic ar putea fi adeseori considerat fantastic cu singura condiţie de a i se cere poeziei să fie reprezentativă [ceea ce înseamnă, în contextul demonstraţiei lui Todorov, că ezitarea cititorului între două explicaţii posibile, întâiul şi necesarul pas către literatura fantastică, trebuie să îşi găsească o reprezentare în interiorul textului, printr-un personaj sau în alt mod – n.n.]. Dar o asemenea problemă nu se pune: dacă ni se spune, de pildă, că 'eul poetic' îşi ia zborul nu este vorba decât despre o secvenţă verbală care trebuie luată ca atare, fără să încercăm a merge dincolo de cuvinte"[58]. Altfel spus, datorită convenţiei lirice, lectorul dă credit nelimitat, ca şi în basm, să zicem, celor ce i se înfăţişează, fără să fie niciodată şocat, nici măcar atunci când „eul poetic" se autodefineşte drept

[57] Ion Pop, *Mircea Ivănescu şi înscenarea poemului*, în Ion Pop, *Jocul poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1985, p. 377.
[58] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Univers, 1973, p. 50.

„pată de sânge care vorbeşte" sau „spirit al adâncurilor", autportrete care, întâlnite într-un text în proză de convenţie iniţială realistă, ar ridica serioase semne de întrebare lectorului. În al doilea rând, nu se poate vorbi de fantastic, în cazul poemelor lui Mircea Ivănescu, pentru că în ele nu este vorba de antagonismul între două sisteme de semnificaţii sau două lumi diferite, reciproc ireductibile, ca în veritabila literatură fantastică, ci de o singură lume ficţională, în interiorul căreia o voce vorbeşte când la persoana întâi (atât la singular, cât şi la plural), când la a doua, ba chiar şi la treia (nu numai în poemele cu mopete), amestecând o erudiţie uneori abstrusă şi o excepţională inteligenţă analitică a sentimentelor şi a cuvintelor, deopotrivă, cu o aparent inexplicabilă abulie şi blazare în faţa faptelor de tot felul, fireşti sau suprafireşti, pe care le relatează. Nimic din întâmplările, banale sau dimpotrivă, nu îl miră pe lectorul neatent, pentru că, după cum deducem din lipsa de inflexiuni dramatice a vocii, nimic nu reuşeşte să îl mire pe cel care le povesteşte. Suveran cunoscător al materiei ficţiunii (proprii sau a altora), îşi povesteşte sieşi poezia proprie cu detaşarea atotcunoscătoare cu care Creatorul şi-ar povesti sieşi la nesfârşit Opera. Nu un efect al fantasticului se naşte de aici, ci, tocmai pe dos, un efect de perpetuă şi inescapabilă banalitate a lucrurilor prea bine cunoscute pe care, în mod reflex, şi cititorul le ia ca bine cunoscute; cu toate acestea, cum s-a văzut din cele spuse mai sus, la o lectură atentă se dovedeşte că dimensiunea mitică nu este mai puţin prezentă şi autentică decât în proza curat fantastică.

Faţă de lirismul absolut al *Elegiilor* lui Nichita Stănescu şi faţă de falsul epic al poemelor cu *pointe* ale lui Marin Sorescu, epicul reamintirii şi scenariul elaborat fără ostentaţie al gesticulaţiei din textele poetului nostru sunt ceva nou şi surprinzător. Fără a fi o noutate teoretică (impuritatea genurilor nu este, sub nici un aspect, o descoperire recentă), această caracteristică epică se accentuează, spre exemplu, în ciclul numit *mopetiana*, din volumul *Poeme* publicat în 1970, până la a deveni chiar reprezentabilă în sensul dramatic. Această reprezentabilitate (neavând nimic cu reprezentativitatea înţeleasă în sensul lui Todorov, reamintim) a desfăşurării amintirilor şi reflecţiilor personajului din poemele lui Mircea Ivănescu (personaj pe care, doar în cadrul acestui capitol, o să-l numim generic de acum înainte, din raţiuni de comoditate, mopete, chiar şi atunci când vocea care rosteşte textul e definită prin mărci pronominale la alte persoane decât a treia, urmând ca, în alt capitol, să ne exprimăm reţinerea în ceea ce priveşte considerarea lui mopete ca unic reprezentant al autorului în operă), această reprezentabilitate, deci, are proprietatea de a îngloba, în substanţa, ei toate cele trei tipuri de enunţare textuală, sau, cu terminologia tradiţională, toate cele trei genuri literare. Din alternanţa lor, dublată de alternanţa amintirilor şi a reflecţiilor, se naşte un fel de conflict surd, mocnit, propriu poeziei lui Mircea Ivănescu; ghemul înţelesurilor şi al amintirilor se strânge, se strânge mereu, o tensiune ciudată, molcomă dar nu mai puţin apăsătoare, se naşte din gesturile sufleteşti încete şi bâjbâitoare ale naratorului poet, fără ca în cele din urmă conflictul (termen pe

care îl putem înţelege inclusiv în sens dramatic, aşa cum am văzut mai înainte) să aibă vreo rezolvare tranşantă.

Tot în poemul de la care am început analiza lirismului ivănescian al autodefinirii, *dar sunt şi amintiri adevărate*, poem emblematic, cum se vede, pentru opera lui Mircea Ivănescu, se anunţă altă marcă definitorie, aceea a intertextului şi a intertextualităţii. Mopete nu repetă numai gesturile şi experienţa de viaţă ale omului obişnuit, ale *everyman*-ului, ci - şi aici intervine discreta lui excepţionalitate, niciodată explicitată, de altfel - repetă *en expert* în textele lui cuvinte, fraze sau structuri întregi ale unor scriitori din spaţiul şi din timpul mai multor literaturi. În finalul poemului, mopete (prefigurarea lui, de fapt) se gândeşte, cu „rânjetul rău" de care se tot autoacuză de nenumărate ori de-a lungul poemelor, „că într-o carte celebră nu mai ştiu cine / umbla cu propriul său cap prin infern, luminându-şi / drumul". Cu aceeaşi nedezminţită discreţie, mopete evită să facă paradă de numele mari ale literaturii: cartea celebră este, desigur, *Divina Comedie*, iar cel care umblă cu capul în mână, luminându-şi astfel drumul, e Arnaut Daniel, maestrul pe care Dante nu şi l-a cruţat (şi nu Dionisie Areopagitul, cum, nu ştim de ce, crede Al. Piru[59]). Mopete evită artificiul, stânjenitor de facil, al construcţiei de parapete şi de întărituri textuale din referinţele pe faţă la texte celebre; fiind un *everyman* destul de burzuluit pe sine însuşi, refuză, cu o modestie care sfârşeşte deseori prin a zăpăci cititorul, să se aşeze în orice fel de relaţie cu creatorii importanţi din literatură şi din muzică, abia arareori numindu-i. Astfel, referinţele livreşti din textele lui Mircea Ivănescu se transformă în mai mici sau mai mari şarade în care cutare scriitor (Dylan Thomas, în cazul acesta) devine, spre exemplu, „poetul cu faţa rotundă de prea multă bere", Arnaut Daniel un iluzionist macabru care îşi poartă capul la subsuoară, nişte ideograme chinezeşti prilejuiesc interpretarea lor figurativă, ekphrastică (precum în poemul *portretul unei tinere poete (sau denisa şi cele două concerte de pian de brahms – dar şi sonata suplimentară de scarlatti)*) ş.a.m.d. Nu de rezolvarea, mai mult sau mai puţin exactă, a acestor şarade ţine natura intertextualităţii şi, la urma urmei, şi aceea a poeziei lui Mircea Ivănescu, ci de conştientizarea faptului că, în cuvintele din care îşi construieşte cu atâta migală poemele, se ascund, ca în matrioşcile ruseşti, cuvinte ale altor poeţi sau scriitori din marile sau micile literaturi ale lumii, care uneori, la rândul lor, ascund alte (şi de fapt aceleaşi) cuvinte şi tot aşa, la nesfârşit. Mai pretenţios spus, am zice că poemele lui Mircea Ivănescu sunt semnificanţi culturali ai unor semnificaţi tot de natură culturală, care devin deseori semnificanţii altor semnificaţi culturali etc., în oglindiri multiplicate, cu o tehnică a derivaţiilor intelectuale ori afective şi a multiplicării semnificaţiilor similară cu cea a multiplicării persoanei din poemul ce poartă titlul grăitor *mopete şi ipostazele*:

---

[59] Al. Piru, *Mircea Ivănescu*, în Al. Piru, *Poezia românească contemporană. 1950-1975*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975, p. 295.

mopete scrie un poem despre mopete
stând la masă în local, scriind aplicat
un poem despre mopete – (mopete are pe masă un tom complicat
cu minunăţii despre evul mediu – şi pete
de cerneală pe degete, de mult ce-şi scoate notiţe).
mopete din poemul pe care-l scrie el însuşi
îşi face închipuirile lui despre dânsul şi
crede că este independent - însă bufniţe –
semne ale raţiunii - îl pândesc pe propria lui frunte,
pentru că ele ştiu că el este doar o creaţie
care depinde de orice măruntă aberaţie
a lui mopete, când vrea să se încrunte
fără motiv, şi îl uită. mopete s-a răsturnat.
care din ei? el – celălalt? celălalt?

În acelaşi chip al multiplicării până la indistincţie funcţionează şi proliferarea prin asociaţii mai mult sau mai puţin spontane a semnificaţilor şi semnificanţilor culturali. Mecanismul poetic are nevoie, ca să se pună în mişcare, de combustibili de natură culturală, nu importă de ce provenienţă; o imagine din viaţa „reală" provocatoare de analogii, un vers obsedant, o reminiscenţă de lectură - oricare dintre acestea ajunge pentru a pune în funcţiune motorul creaţiei, care cere apoi nesăţios iarăşi combustibil, şi imaginea anterioară cheamă o alta, care apoi se leagă, fie prin conţinut, fie prin formă, de cea pe care, la rândul ei, o cheamă şi aşa mai departe, până când amalgamurile de conţinuturi şi de forme nu mai lasă să fie recunoscute cele de provenienţă, aşa cum, ca să revenim la poemul al cărui mecanism e semnificativ din punct de vedere analogic, mopete cel care s-a răsturnat e indistinct de ceilalţi mopete. Nu are mare importanţă că procedeul e consacrat de Ezra Pound; de vreme ce, fatal, bibliotecile interioare diferă de la o persoană la alta, palimpsestele de acest gen diferă şi ele, cu atât mai mult cu cât şi modul de a trăi literatura diferă. Cum anume funcţionează sistemul de referinţe intra- şi intertextuale în poezia lui Mircea Ivănescu a arătat deja Matei Călinescu, în studiul introductiv al antologiei de la Polirom, făcând practic o aplicaţie a teoriei sale din *Rereading* pe opera marelui său prieten. În această prefaţă, Matei Călinescu demonstrează că, „în felul ei, această poezie, în ciuda aparenţelor contrarii, e de un acces la fel de dificil ca şi aceea a lui Mallarmé, pretându-se la nesfârşite comentarii. (...) La Mircea Ivănescu, (...) ea [dificultatea, n.n.] ţine de natura idiosincratic livrescă a inspiraţiei poetice, şi deci de caracterul inevitabil intertextual al poemelor sale, care sfârşesc aproape totdeauna prin a se referi, direct sau aluziv, la o amintire literară, la o situaţie dintr-o operă (de la Dante la Joyce, al cărui Bloom e odată evocat în legătură cu o fată, desigur acea Nausicaa din Dublin pe care o contemplă atât de 'jinduitor' noul Ulise în ziua de 16 iunie 1904) sau la un citat precis, dar criptat. Descifrarea unor asemenea aluzii e adeseori foarte dificilă. E vorba aici nu de un orgoliu supradimensionat al creatorului, ci de caracterul unei vocaţii poetice care nu-şi poate înfrâna ispita

livrescă de a-şi lua o bună parte a materialului metaforic din alte texte”[60]. Până la urmă, prin acest complicat sistem de retorte şi de alambicuri intertextuale, memoria culturală a omenirii se distilează şi învăluieşte, aburoasă şi vivifiantă, cuvintele poemelor lui Mircea Ivănescu. Epica reamintirii şi a gesticulaţiei e impregnată de această insidioasă şi discretă memorie culturală atât de puternic, încât devine firesc ca, într-un poem de doar şaisprezece versuri, cum e acesta de faţă, sinusoidala desfăşurare sufletească să ne poarte dinspre mingile copilăriei înspre capul lui Arnaut Daniel.

Eu, etc.

Aşadar, încă din primul poem al volumului de debut putem identifica mărcile caracteristice ale poeziei ivănesciene: o poezie epicizată şi dramatizabilă, cu un personaj care crede, cu toată fiinţa, că „le moi est haïssable” şi că numai iubita, prietenii şi literatura au însemnătate, un personaj însă discret, neostentativ, lipsit de superbia şi de orgoliul personajelor lirice din poezia congenerilor lui Mircea Ivănescu. Una peste alta, mopete lasă impresia unui personaj care nu se pretinde original şi care ştie că trăieşte şi viaţa, şi literatura *second hand*, adică fără acces la originar. Un personaj căruia, recontextualizat, i se potriveşte de minune titlul volumului de proză scurtă al lui Susan Sontag: *I, etc.* Eu *et caetera*; eu şi toate cele omeneşti ale fiecăruia dintre noi, prea puţin individualizate ca să merite alt tratament decât includerea la comun în încăpătorul şi aneantizantul spaţiu al abreviaţiei *etc*.

Această impresie i-a păcălit pe cei mai mulţi dintre comentatorii poeziei lui Mircea Ivănescu. Aceştia au încurcat lucrurile, atribuind poeziei, în esenţa ei, ceea ce era al personajului poetic. Gheorghe Grigurcu este drastic în a-i amenda, vorbind despre „neîncrederea unor comentatori în excelenţa estetică a acestei creaţii, confundată, primitiv, cu calitatea obiectului său"[61]. În contextul discuţiei noastre, vom spune că, pentru critica anilor ’60 şi ’70, obsedată de originaritate şi de originalitate, mopetele neoriginal şi neoriginar era personajul unei poezii pe măsura lui, adică neoriginală şi neoriginară, şi deci nevaloroasă. Marota identitară nu prea ştia ce să facă cu un asemenea personaj, cu o identitate niţel cam prea neprecizată. Nici chiar numele - mopete - nu era limpede descifrabil. Nu avea nici o rezonanţă care să facă posibilă vreo asociere cu persoane sau evenimente din istoria literaturii noastre. Abia ceva mai târziu, când poezia lui Mircea Ivănescu a început să prindă tot mai tare şi să câştige preţ la bursa

[60] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, antologie şi prefaţă de Matei Călinescu, Iaşi, Polirom, 2003, pp.8-9. A se vedea în continuare şi întinsa analiză, mult mai profitabilă sub aspectul intertextualităţii ivănesciene, a relaţiei volumului *comentarius perpetuus* (Mircea Ivănescu, Rodica Braga, 1986) cu *Jurnalul seducătorului* al lui Kierkegaard, din care poeţii români au şi împrumutat sintagma care alcătuieşte titlul cărţii lor.

[61] Gheorghe Grigurcu, *Note la Mircea Ivănescu*, în Gheorghe Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 45.

valorică, a trebuit ca acest nume să fie înnobilat şi s-a văzut în el dubla anagramă a cuvintelor „poem" şi „poet": după cum spune Ion Pop în deja pomenitul studiu *Mircea Ivănescu şi înscenarea poemului*, „personajul întrupând anagramatic *Poetul şi Poemul* va fi protagonistul unei *comedii a literaturii* împinsă la limita extremă a convenţionalizării"[62]. Fapt fără îndoială exact, nu însă şi ţinând de intenţiile poetului, mopete derivând prin metateză din „mofetă", după cum arată Matei Călinescu în *Poezia lui Mircea Ivănescu*, şi însemnând „emanaţie de gaz carbonic rece, consecutivă unei erupţii vulcanice" sau, prin extensie, „orice gaz ce nu poate fi respirat" (sensul prin care, după propria mărturisire, l-a şi receptat poetul) şi, de asemenea, desemnând „şi un animal, un fel de dihor (mai frecvent în America de Nord) rău mirositor (specia zoologică se numeşte adecvat *Mephitis mephitica*)"[63]. După cum bine se vede, nu este nici cea mai mică urmă de alegoric sau de anagramatic în numele personajului ivănescian emblematic, deşi obsesia criticii pentru identificarea de valori „înalte" a putut pentru o vreme, suprainterpretând, să îi descompună spectral onomastica, în vederea alcăturii unei ascendenţe aristocratice care să-i răscumpere sonoritatea cumva prea plebee pentru gustul ei.

Abuzul logic săvârşit de comentatorii care au făcut un transfer nejustificabil dinspre personajul poeziei înspre poezia însăşi apare limpede privirii atente. Poezia lui Mircea Ivănescu nu se dovedeşte deloc refractară la originar şi original. Sensul originalităţii literare este, de obicei, inexact înţeles ca fiind acea proprietate a unui text de a fi ireductibil în raport cu alte texte, de a nu fi asemănător cu nici un alt text. E de mare folos aici o remarcă a lui Alexandru George, a cărui prezenţă în contextul discuţiei noastre e cu atât mai semnificativă cu cât Mircea Ivănescu mărturiseşte despre el, în volumul de mărturisiri în dialog cu Vasile Avram, că „l-a învăţat limba română" şi că a asistat tutorial începuturile sale literare: „[Alexandru George, n.n.] era încă de pe atunci extrem de evoluat pentru vârsta lui, cu lecturi definitive, cu o siguranţă de sine admirabilă, deloc un adolescent, fără a fi în acelaşi timp un bătrânicios, un tânăr deplin format. El m-a învăţat – cum a observat singur, dar pe foarte bună dreptate – româneşte, nu numai în sensul că m-a deprins, dându-mi cărţi şi impresionându-mă cu acel mod inimitabil de a conversa şi de a povesti al său, să învăţ expresivitatea limbii române literare, ci mi-a şi dat impuls la a scrie în româneşte. Alexandru George m-a învăţat, cu adevărat, româneşte"[64]. Alexandru George, deci, vede lucrurile cu totul altfel în ceea ce priveşte conceptul de originalitate: „Prin originalitate a ajuns să se vadă avântarea pe un drum cât mai lăturalnic, cât mai puţin bătut. E o concepţie dedusă din mentalitatea prostesc-agresivă a artistului de avangardă. (...) Or, la început nu a fost originalitatea şi niciodată (şi niciunde) ea nu a stat la început.

---

[62] Ion Pop, *op. cit.*, p. 376.
[63] Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, ed. cit., p. 16.
[64] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, ed. cit., p. 39.

(...) Originală putem spune că e opera numai când o gândim în cadrul unei serii istorice sau la capătul acesteia. Originalitatea (...) nu se poate stabili decât în cadrul unui raport”[65]. Tot aici, urmărind şi mai buna înţelegere a conceptului, Alexandru George aşază în comparaţie cazul lui Urmuz, originalul fără operă, şi cel al lui Mozart, geniul fără originalitate, pentru a spulbera ideea de a aşeza criteriul originalităţii drept unul principal pentru formularea judecăţii de valoare. Într-o formulare mai lapidară, am zice că tradiţiei originalităţii i se preferă originalitatea tradiţiei.

Privind lucrurile astfel, înţelegem că nu lipsa de originalitate i se poate reproşa poeziei lui Mircea Ivănescu, ci dimpotrivă. E drept că poetul se autopercepe ca lipsit de originalitate; în interviul acordat lui Dinu Flămând şi publicat în 1978 în revista *Amfiteatru*, Mircea Ivănescu declară că „e mult mai simplu să scrii un poem pornind de la ceva, deci să te situezi în opoziţie sau prin ataşament. Cred că aici se vede cu adevărat structura mea livrescă”[66]. De asemenea, în dialogul cu Vasile Avram spune la un moment dat astfel: „Malraux spunea undeva (cred că v-am mai spus asta) că un pictor nu porneşte niciodată de la un peisaj sau de la o dată a experienţei sale (chipul fiinţei căreia îi face portretul, de pildă), ci de la tabloul altui pictor. Cel puţin istoria artelor într-o epocă de decadenţă cum e cea modernă (şi post-modernă) dovedeşte asta. (...) Unul care scrie - vrea să scrie - pleacă de la textul, textele altuia. Sigur, e vorba în ce mă priveşte, acum serios vorbind, de o neputinţă creatoare, şi atunci e mult mai simplu - sau, poate, e singura posibilitate pentru mine să pornesc de la modele în jurul cărora să fac variaţiuni, plagiate, umpluturi”[67]. Chiar dacă, personal, ar putea să nu creadă acest lucru, nu este totuşi mai puţin adevărat că, până la urmă, ceea ce poetul simte că ar fi o „neputinţă creatoare” consună cu conceptul de originalitate aşa cum îl defineşte Alexandru George, şi anume capacitatea greu de obţinut a unei opere de a se situa într-o serie istorică recognoscibilă ca atare. Poezia lui Mircea Ivănescu este fără îndoială una originală – şi în sensul mai precis precizat mai sus, şi în sensul de accepţiune mai largă al uşurinţei de a o recunoaşte printre alte producţii poetice. Mărcile indelebile despre care am discutat în paginile anterioare o fac de neconfundat cu poezia lui, să zicem, Petre Stoica sau, dintre poeţii ulteriori lui, cu cea a lui Mircea Cărtărescu.

Mai mult, într-o asemenea înţelegere a originalităţii, poezia lui Mircea Ivănescu îşi dovedeşte şi apetenţa spre originaritate. Coborând în tradiţia literară a altor literaturi, poemele discretului mopete coboară simultan şi în tradiţia noastră literară, regăsind-o şi recuperând-o. Grăitoare, în acest sens, sunt mai ales bacovianismul şi barbianismul poeziei ivănesciene. Primul a fost

---

[65] Alexandru George, *Simple întâmplări în gând şi spaţii*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982, pp. 83-84.

[66] v. *Amfiteatru*, 1978, nr. 4.

[67] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, ed. cit., p. 100.

întâia oară relevat, aproape în acelaşi timp, de către Mircea Tomuş şi Matei Călinescu. Criticul clujean, în cronica sa din *Steaua* la volumul de debut din 1968, *Versuri*, constata în final că poezia lui Mircea Ivănescu reprezintă, din punctul de vedere al ascendenţei sale în istoria literară autohtonă, o „confluenţă a liniilor Bacovia şi Vinea din poezia noastră, ca şi cum sensibilitatea bacoviană, acută până la nevroză, s-ar lăsa turnată şi modelată de exerciţiul intelectualist al lui Vinea, în forme capricios delibere, capricios de numeroase şi, uneori, capricios de fermecătoare”[68]. Dacă referinţa la poezia lui Vinea e discutabilă şi nu foarte convingătoare („exerciţiul intelectualist” al interbelicului nefiind coextensiv cu luciditatea intertextuală a contemporanului nostru, având adică natură şi funcţie diferită), legitimitatea celei la Bacovia este de netăgăduit şi a făcut carieră în critica românească, cu atât mai mult cu cât, în acelaşi an al debutului, comparaţia între cei doi poeţi o făcea, pe spaţii ceva mai extinse, şi Matei Călinescu: „Un sentiment atât de profund al fragilităţii fiinţei nu mi-a mai dat, subiectiv vorbind (şi ca atare făcând abstracţie de o mulţime de contraste izbitoare), decât lectura lui Bacovia. Spunerea bacoviană, exterior muzicală, dar interior ruptă, întretăiată, bâlbâită ca-ntr-un delir, ascunde o dramă a limbajului din perspectiva unei conştiinţe ingenue, poate chiar a unei subconştiinţe a fragilităţii; (...) la Mircea Ivănescu drama limbajului se desfăşoară în planul unei conştiinţe intelectuale lucide; totul a fost spus şi respus, citit şi recitit, lumea însăşi s-a verbalizat în întregime şi odată cu extinderea şi perfecţionarea internă (divers funcţională) a ‘imperiului semnelor’, fiinţa a devenit tot mai fragilă: un simplu semn poate s-o spulbere”[69].

În fine, amintim că, fără îndoială, cea mai substanţială analiză a poeziei ivănesciene din perspectiva analogiei sale cu aceea a lui Bacovia o realizează I. Negoiţescu, în ceva mai sus amintitul eseu *Poezia în alb-negru*, cu abundenţă de citate şi de comparaţii de metodă şi de viziune, toate subordonate credinţei exprimate încă din debutul eseului, unde se afirmă neobişnuit de tranşant: „dacă toată lumea este de acord în a-l situa pe Bacovia printre cei mai de seamă exponenţi ai lirismului românesc, eu voi îndrăzni cu împăcată conştiinţă a-l aşeza pe Mircea Ivănescu, bacovianul Mircea Ivănescu, alături de ilustrul său înaintaş, pe care îl continuă sufleteşte, cu puteri spirituale şi artistice proprii, ce exclud din capul locului orice epigonism”[70].

Cât priveşte barbianismul de esenţă al poeziei ivănesciene, acesta s-a dovedit a fi mai greu decelabil, dificultatea fiind generată, în primul rând, de diferenţa prea aparentă între geometria oraculară a versului barbian şi emisia aleatorie, randomizată, euristică, de lirism simultan livresc şi existenţial a celui ivănescian. Totuşi, doi dintre comentatorii poeziei ivănesciene au sesizat

---

[68] Mircea Tomuş, *M. Ivănescu, “Versuri”*, în *Steaua*, Cluj, 1968, nr. 10, p. 76.

[69] Matei Călinescu, *Poezia ca descoperire a fragilităţii fiinţei*, în Matei Călinescu, *Fragmentarium,* Cluj, Dacia, 1973, pp.98-99.

[70] I. Negoiţescu, *Poezia în alb-negru*, în *Alte însemnări critice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980, p. 113.

putinţa şi îndreptăţirea teoretică a comparaţiei cu Barbu; în ordine cronologică, cel dintâi este Hristu Cândroveanu, în recenzia-eseu despre „*Poemele" lui Mircea Ivănescu*, publicată în 1973 în *România literară*. Încă din paragrafele iniţiale, putem intui dezvoltarea ulterioară a paralelei cu poezia lui Ion Barbu, având în vedere că se începe cu observarea la Mircea Ivănescu a unui anumit proces de epurare cenzurantă a datelor realităţii, ca şi a celor ale literaturii (de unde, în cazul din urmă, şi posibilitatea înţelegerii poeziei ca joc terţ, ca *ludus tertius*, cu un pas suplimentar de oglindire faţă de jocul secund al lui Ion Barbu, literatura aşezându-se intermediar), astfel încât se poate spune, cu cuvintele lui Hristu Cândroveanu, că „originalitatea creaţiei lui stă în caracterul de *ludus tertius* al unei confesiuni permanent cenzurate, autorul fiind în fond un incurabil sentimental, un romantic deghizat". Şi, într-adevăr, în următoarele faze ale demonstraţiei (întregul articol al lui Hristu Cândroveanu fiind o ambiţioasă demonstraţie) se consideră că „realitatea lui M. Ivănescu este una *imaginară*, fiindcă, cel mai adesea, el îşi construieşte mai întâi *obiectul* reflecţiei, pe care abia după aceea îl va răsfrânge în oglindă. Un *ludus tertius* deci, un *joc* – nu secund, ci *al treilea*. Poetul de astăzi, în această latură emul al lui Barbu, şi-ar fi putut numi aşa opera"[71].

După gustul nostru un pic cam preţios şi confuz formulată, intuiţia lui Hristu Cândroveanu este, totuşi, nu mai puţin corectă. Vor trece, însă, mai bine de zece ani pentru ca ea să capete o formă pe de-a-ntregul coerentă şi inteligibilă, de această dată într-o cronică semnată de Nicolae Manolescu. Notând iniţial că „obiectele de altădată se oglindesc în scriitura de acum, se pierd în ea, ca într-un abis", Nicolae Manolescu conchide: „Acest proustianism liric are esenţă platonică. De la Ion Barbu, nici un poet român n-a mai pus atâta preţ pe răsfrângerea lucrului în imagine, pe jocul de oglinzi paralele dintre realitate şi ficţiune. Bacovian, cum s-a spus, prin sentimentul melancolic al singurătăţii fiinţei, rătăcitoare în labirinturi morale şi provinciale, Mircea Ivănescu este barbian prin platonismul profund al viziunilor sale, de o contingenţă pe cât de concret zugrăvită pe atât de înşelătoare"[72], şi se dă în continuare drept exemplu poezia *Ploaia dimineaţa devreme* din volumul *Alte poeme nouă* (1986), de altfel obiect al cronicii din care am citat.

După cum rezultă din cele de mai sus, opera poetică a lui Mircea Ivănescu îşi are punctele de origine în marea poezie română interbelică. În discreţia ei, lirica ivănesciană s-a construit tăcut în ceea ce ochii grăbiţi ai majorităţii critice nu au ştiut să vadă la început, şi anume într-un text original şi cu acces la originar. Nu mai puţin decât operele lui Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru şi Marin Sorescu, opera lirică a lui Mircea Ivănescu îndeplinea, încă de la început, cerinţele în virtutea cărora congenerii lui au fost admişi în canonul oficial. Dăunătoare, pe termen destul de lung, i-a fost discreţia de care

---

[71] Hristu Cândroveanu, *"Poemele" lui Mircea Ivănescu*, în *România literară*, 1973, nr. 2, p. 4.
[72] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică - Lista lui Manolescu – 1. Poezia*, Braşov, Aula, 2001, p. 109.

s-a înconjurat într-o vreme când se purta declarativismul şi ostentaţia. Parafrazând o vorbă celebră, a fost luată drept lipsă ceea ce era lipsa prisosului. Mircea Ivănescu a scris de la bun început o adâncă, originală şi existenţial-intertextuală poezie a discreţiei, şi numai extrem de puţini au ştiut, de la acelaşi bun început, aceasta. Unul dintre ei, cititor ideal (într-un sens superior celui al teoriei literare) al poeziei ivănesciene, scria pe marginea primului volum de versuri al lui Mircea Ivănescu: „La o lectură superficială, cu atât mai mult la una 'avizată' şi profesional superficială, poezia lui Mircea Ivănescu apare ca minoră, inteligent sentimentală, rafinată, în sensul livresc, delectabilă ca un divertisment superior, dar nimic mai mult. Consider o calitate cu totul rară a acestei poezii că poate părea aşa: e o dovadă a autenticităţii ei paradoxale, pătrunsă de spiritul ambiguu al ironiei"[73]. Nelăsându-se câtuşi de puţin înşelat, Matei Călinescu a ştiut să vadă strălucirea nobilă dincolo de discreţia aparenţei de Cenuşăreasă a poeziei ivănesciene. A citit excepţionalitatea acolo unde, la nivelul comportamental al autodefinirii, se vedea discreţia. Celelalte sensuri majore ale acestei discreţii le vom privi îndeaproape în paginile care urmează.

3. EXERCIŢII DE REPRIMARE

Dinspre Pillat, prin Barbu, spre Bacovia

Critica literară i-a acordat şi îi acordă lui Mircea Ivănescu o anumită eminenţă şi, uneori, chiar o preeminenţă în interiorul generaţiei din care face parte. Receptarea critică a funcţionat, deşi la început cu o anumită inerţie. Cruţată la debut de unanim decernate cununi de laur, poezia lui Mircea Ivănescu a câştigat treptat respectul şi aprecierea superlativă a criticii. Un exemplu ideal este acela al cronicilor lui Nicolae Manolescu la varii volume ale lui Mircea Ivănescu; tonul respectivelor cronici evoluează într-un *crescendo* apreciativ, marcând astfel în particular ceea ce se întâmpla în general, adică în contextul lărgit al receptării critice a poeziei ivănesciene. Citäm din cronica la întâiul volum al lui Mircea Ivănescu, *Versuri*: „Mircea Ivănescu ţine de categoria poeţilor preţioşi, afectaţi, care altădată s-ar fi numit galanţi. El scrie madrigaluri de un farmec voit desuet, cu un aer uşor *fin du siecle*... Cu o tehnică mai nouă, Mircea Ivănescu reia unele din predilecţiile lui Macedonski, Pillat (din prima epocă) şi ale altor simbolişti minori. Efectul nu vine din profunzime, ci din eleganţă... Mircea Ivănescu, în fond, petrarchizează. Impresia de studiu provine şi din graniţa pusă între poet, *cel ce spune*, şi poezie, *ceea ce este spus*... Poezia nu e, pentru el, totul"[74]. Pentru cunoscătorul poeziei lui Mircea Ivănescu, fiecare dintre propoziţiile de mai sus ale lui Nicolae Manolescu este o grozăvie. Peste

[73] Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 99-100.
[74] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică - Lista lui Manolescu. 1. Poezia*, Braşov, Aula, 2001, pp. 103-104.

doi ani, în cronica volumului *Poeme*, atitudinea criticului se schimbă simţitor; recunoscându-şi implicit eroarea, Nicoale Manolescu înţelege - înţelegere devenită, azi, loc comun - că aparenţa aceasta de sentimentalism minor, derivat din micul simbolism, ascunde un joc grav de-a poezia, că este, deci, o antipoezie şi, totodată, o poezie a poeziei: „La Mircea Ivănescu, antipoezia este consecinţa lecturilor, e o formă de saturaţie, o distanţă lucidă care se poate micşora sau mări, căci neconvenţionalismul său e ulterior şi educat... O mare parte din sentimentalismul congenital este, în acest fel, epurat... Pe o latură, *Poemele* sunt un exemplu de poezie a poeziei, imaginaţia întorcându-se mereu asupra ei. Totuşi, odată împlinit delicatul proces de exorcizare a eului poetic prin proiectarea lui într-un dublu, ele pot fi citite ca cea mai pură formă de lirică sentimentală şi meditativă, impregnată de o aromă de carte şi cu o pronunţată tinctură elegiacă”[75]. E, totuşi, altceva decât plata şi necomprehensiva receptare iniţială. Înţelegerea poeziei lui Mircea Ivănescu va cunoaşte, însă, încă o treaptă, în ceea ce priveşte cronicile lui Nicolae Manolescu; acum e timpul superlativelor. Este vorba despre întâmpinarea volumului *Alte poeme nouă*, din 1986 : „...poezia lui Mircea Ivănescu este, aproape în întregime, o poezie a poeziei, conţinând numeroase ‘definiţii’, care e de mirare a nu fi fost văzute... Poetul şi-a surprins iniţial contemporanii [inclusiv pe Nicolae Manolescu, n.n.] prin formula lui prozastică de lirism, de o ‘monotonie vicleană’, cum spune acum, analitică şi introspectivă, ca un roman psihologic. Într-un moment în care poeţii preferau lirismul cel mai lipsit de anecdotă, Mircea Ivănescu a ales calea reprezentării dramelor lui intime sub forma unor scurte scene sau naraţiuni, fals epice, impregnate însă de o puternică atmosferă particulară... Versul era ‘frânt’, după modelul (mărturisit de poet) al lui Rilke, Eliot şi Pound, transformat într-o proză lentă, divagantă şi parentetică, fără ritm evident, şi care nu numai că nu încerca să evite banalitatea şi cotidianul, dar le cultiva cu insistenţă în detrimentul marilor simboluri... Metapoeticul şi intertextualitatea sunt esenţiale pentru această lirică meticuloasă şi opacă, străbătută de rare sclipiri metaforice, dar cu atât mai stranii în splendoarea lor alexandrină... Mircea Ivănescu a scris de la început cea mai consistentă şi mai organizată poezie a poeziei din întreaga noastră literatură... De la Ion Barbu, nici un poet român n-a mai pus atâta preţ pe răsfrângerea lucrului în imagine, pe jocul de oglinzi paralele dintre realitate şi ficţiune. Bacovian, cum, s-a spus, prin sentimentul melancolic al singurătăţii fiinţei, rătăcitoare în labirinturi morale şi provinciale, Mircea Ivănescu este barbian prin platonismul profund al viziunilor sale, de o contingenţă pe cât de concret zugrăvită pe atât de înşelătoare... Rafinată, cultivată, ironică (fără asperitate), subtextuală, poezia lui Mircea Ivănescu este opera unuia dintre cei mai originali poeţi români contemporani”[76]. Am citat *in extenso*, rezumativ, aproape întreaga cronică tocmai pentru ca, astfel, să se poată vedea cât mai clar enorma schimbare de perspectivă. De la superficial alexandrinism, la profund

[75] idem, p. 105.
[76] idem, pp. 106-109.

barbianism şi bacovianism. De la simbolism minor, la ultimă poezie a poeziei. Şi aşa mai departe. Evoluţia vizibilă a comprehensiunii lui Nicolae Manolescu oglindeşte, în mic, evoluţia criticii noastre în ceea ce priveşte poezia lui Mircea Ivănescu.

E instructiv să mai vedem un exemplu de cât de greşit a putut fi receptată poezia lui Mircea Ivănescu la început, chiar de către spirite pentru care nimic liric nu era străin. În eseul intitulat *Sol major şi la minor*, Ştefan Aug. Doinaş scrie următoarea enormitate: „De obicei, lectura unui volum de poezie trezeşte în cititor instincte mimetice; dar după ce-l citeşti pe Mircea Ivănescu, nu-ţi mai vine să scrii versuri. Ai sentimentul zădărniciei literare, sentiment ce provine dintr-o excesivă certitudine a artificialităţii ei. Mircea Ivănescu e un *virtuoz neglijent* - dacă formula nu pare absurdă: el ştie că, în poezie, poate să facă orice, şi, atunci, îşi permite - cu ironie - să facă ce nu se cade, tocmai pentru a demonstra că, uneori, se cade a fi făcut chiar lucrul acesta... Sceptic, din prea multă dexteritate, Mircea Ivănescu dă impresia acelor poeţi alexandrini care scriau poeme în formă de păsări şi animale; deosebirea este că - având faţă de poezie exact aceeaşi atitudine ca şi ei - el le scrie în formă de sonet sau madrigal..."[77]. Cu excepţia reţinerii teoriei „virtuozului neglijent", care, cum vom vedea mai încolo, poate să fie adevărată, însă într-un alt context de interpretare, orice comentariu e de prisos aici.

Cea dintâi, cronologic vorbind, situare exactă a poeziei lui Mircea Ivănescu îi aparţine lui Matei Călinescu; acesta scrie despre volumul de debut al prietenului său astfel: „...o melancolică dimineaţă fără rost (ca-ntr-o duminică infinit repetată) creşte

din poezia lui Mircea Ivănescu, din această carte neaşteptată şi neverosimilă pe care-o citesc cu privirile încordate - cuvintele în caractere mici se-nghesuie parcă unul în altul, crispate pe albul mat al paginii, vibrând însă, secret, ca de-o muzică vagă, îndepărtată şi delicat îngheţată: muzica universalei fragilităţi. Un sentiment atât de profund al fragilităţii finţei nu mi-a mai dat, subiectiv vorbind...., decât lectura lui Bacovia... La Mircea Ivănescu, drama limbajului se desfăşoară în planul unei conştiinţe intelectuale lucide; totul a fost spus, şi respus, citit şi recitit, lumea însăşi s-a verbalizat în întregime şi o dată cu extinderea şi perfecţionarea internă (divers funcţională) a 'imperiului semnelor', fiinţa a devenit tot mai fragilă: un simplu semn poate s-o spulbere"[78]. Începea astfel, graţiei unei intuiţii critice de o acuitate mereu alertă, cariera comparaţiei, de asemenea devenită între timp loc comun, între poezia lui Mircea Ivănescu şi cea a lui Bacovia – comparaţie care presupunea, din partea celui care o făcea, o bună doză de temeritate critică, având în vedere că poetul pe care îl

---

[77] Ştefan Aug. Doinaş, *Sol major şi la minor*, în Ştefan Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene*, Bucureşti, Eminescu, 1970, p. 264.

[78] Matei Călinescu, *Poezia ca descoperire a fragilităţii fiinţei*, în Matei Călinescu, *Fragmentarium*, Cluj, Dacia, 1973, pp. 98-99.

situa, „subiectiv vorbind", în vecinătăţi atât de înalte era totuşi, în ciuda vârstei mature, un debutant.

Dinspre singurătatea morţii înspre singurătatea vieţii

O să încetăm, pentru moment, să reproducem citate mai mult sau mai puţin extinse din dosarul receptării critice a liricii ivănesciene, referinţele la literatura secundară producându-le pe parcursul capitolelor următoare, atunci când o să fie necesar. Acum o să ne îndreptăm pe de-a-ntregul atenţia către mecanismul de cerberiană vigilenţă al continuei reprimări, al neîncetatei disimulări a eului profund din poezia lui Mircea Ivănescu. O să ne mărginim să mai punctăm că este cât se poate de limpede că, dacă influenţele asupra contemporanilor stricţi sunt ca şi imperceptibile, pe măsură ce timpul creşte în urma ei, luna versurilor lui Mircea Ivănescu magnetizează tot mai decisiv mările altor poeţi, încât aceştia, împreună cu o anumită parte a criticii, tind să îi acorde un rang dintre cele mai înalte în titubanta ierarhie a poeziei româneşti postbelice. Mircea Cărtărescu, de exemplu, scrie cât se poate de categoric, în *Postmodernismul românesc*, că Mircea Ivănescu este „cel mai influent şi mai avansat teoretic" dintre poeţii români de după al doilea război[79]. Afirmaţie inimaginabilă până nu demult.

O asemenea spectaculoasă răsturnare a canonului receptării, corelată cu aura de auto-exilat, nu putea să nu aducă, o dată în plus, în mintea cititorului cazul lui Bacovia, imaginea acestuia ca poet-pereche al lui Mircea Ivănescu. Până la comparaţia punctuală între cei doi poeţi, ceea ce trebuie din capul locului ţinut în minte este că, exact ca şi în cazul lui Bacovia, poezia se suprapune până la halucinantă identificare cu existenţa şi la Mircea Ivănescu. Structurile vieţii şi structurile creaţiei sunt aceleaşi, ba mai mult, aceleaşi duhuri, acelaşi duh le animă. Materia poeziei e amintirea, după cum materia vieţii e literatura. Încât orice gest din viaţă (dar unde sfârşeşte viaţa? şi unde începe literatura? ce graniţă separă aceste două confabulaţii? - ar întreba, cu tipica lui cazuistică poetică, Mircea Ivănescu) este, în acelaşi timp, propriul său ecou în marile subterane, dostoievskiene la un poet de o asemenea alcătuire, ale creaţiei (cum se va vedea în capitolul despre intertextul ivănescian, Dostoievski e una dintre referinţele constante din poezia lui Mircea Ivănescu). Biografismul nu e, aici, un artificiu de construcţie, un efect, ci o cauză. În cazul lui mopete, ca, de altfel, şi în cazul naratorului fără nume din poemele ivănesciene, nu avem de a face cu un personaj, ci, ca să folosim formula folosită de Jean Starobinski în legătură cu poezia lui Baudelaire, cu un „reprezentant alegoric"[80], minimal deghizat, al poetului în operă. Sau, şi mai clar, dintr-o altă perspectivă: marea figură tăcută a poeziei sale, iubita, nu e o abstracţiune lirică derivată din traducerea retorică a vreunor elanuri sentimentale pasagere, chiar şi atunci când putem avea

[79] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1999, p. 317.
[80] Jean Starobinski, *Textul şi interpretul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1985, p. 442.

impresia că personajul feminin are o corespondenţă biografică precisă (precum în cazul poemelor cu Denisa); oricât de deplasat poate să pară pentru teoreticianul literar, iubita este, transsubstanţiată în cuvinte, însăşi Doamna Stela, soţia poetului. Nu întâmplător, pe pagina de gardă a tuturor volumelor lui Mircea Ivănescu putem întotdeauna citi: „Pentru Stela". Dovada zdrobitoare a identităţii iubitei de cuvinte cu soţia de carne este aceea că, de îndată ce aceasta din urmă dispare, nici un poem nu mai e posibil, întrucât conştiinţa poetică nu mai este animată de nici o fiinţă, materia poeziei s-a evaporat definitiv şi, implicit, şi posibilitatea ei. După propriile lui mărturisiri, Mircea Ivănescu nu a mai putut scrie nici un poem după ce Doamna Stela a intrat în moarte. Iubita de cuvinte dispare o dată cu iubita de carne. Deosebirea între poezie şi viaţă, de asemenea. Ele sunt conaturate.

Aceasta nu vrea să însemne că vom încerca o sociologie ori o psihanaliză a literaturii în textele lui Mircea Ivănescu, după cum nu înseamnă nici că vor fi căutate reflexe ale socialului, ale evenimenţialului în ele. Nu vom tinde să detectăm cum se reflectă viaţa în literatură, ori literatura în viaţă. Pentru că, într-o asemenea poezie, nu există cu adevărat două entităţi diferite, numite „literatură" şi „viaţă", care să se oglindească una în cealaltă, luminându-şi reciproc înţelesurile. Există o unică amalgamare labirintică, haotică ori, în cel mai bun caz, anamorfotică, pe care spiritul poetic pare că şi renunţă, până la urmă, de la un punct încolo, la a mai încerca să o coaguleze. Tocmai de aceea, nici ochiul critic nu poate să decupeze structuri geometrice separate ale literaturii, pe de o parte, şi ale vieţii, pe de cealaltă. Ele sunt, la Mircea Ivănescu, inextricabile, precum sufletul şi trupul, precum „substanţa intelectuală" şi „substanţa materială" amestecate până la indiscernabilitate în compoziţia fiinţei sau, cu o imagine mai plastică, precum apa şi lutul în cea a noroiului.

Plasând în alt plan punctul nostru de observaţie, e imediat vizibil că poetica aceasta a anulării distanţei dintre subiect şi obiect răspunde peste timp principalului deziderat romantic. Nu e neapărat să înţelegem prin polaritatea subiect-obiect o polaritate eu-lume pentru a ne trezi brusc în însuşi miezul poeziei ivănesciene. Orice altă polaritate generatoare de tensiuni am căuta în versurile lui Mircea Ivănescu, am căuta în van. Nicăieri nu vom găsi la el noduri de tensiune sonor clamate care să aştepte rezolvări la fel de sonore. Ghemurile din versurile lui nu sunt unele de neînţelesuri, ci, după cum obsesiv notează el în unele poeme, de *înţelesuri*. Prea multe înţelesuri în existenţa poetică a creatorului lui mopete - iată izvorul dramei. Ceea ce nu ştiau romanticii era că, după anularea distanţei între subiect şi obiect, totul se face cenuşiu, toate înţelesurile se schimbă în înţelesuri şi mai mici, încât lipsa de tensiune devine mai greu de suportat decât tensiunea extremă. Rămâne, în cele ce urmează, să vedem cum trăieşte Mircea Ivănescu această situaţie de indeterminare lirică.

Mai întâi, şi abia cum ajungem la centrul de interes al capitolului de faţă, reprimându-se permanent. Urmele acestei reprimări sunt uşor vizibile în versurile lui, nesfârşit şerpuitoare şi încolăcitoare într-o modalitate al cărei sens e, printre altele, amânarea, retardarea oricărei deschideri definitive, teama de

sfârşitul ireversibil dezvăluitor; e veşnic, în centrul poemului ivănescian, „semnul evanescenţei şi iridiscenţei unui sfârşit permanent amânat", ca să folosim termenii inspiraţi ai lui Ştefan Stoenescu[81]. Maniera de a redacta haotic textul, intercalând infinite paranteze şi liniuţe, începând construcţia mereu din alt punct şi continuând-o ariadnic până în momentul când firele sfârşesc prin a se întretăia cel puţin zăpăcitor, de aici provine, şi se pliază de minune pe formaţia culturală de excepţie a lui Mircea Ivănescu, pe intertextualitatea incontinentă din poezia lui. Rătăcind printre amintiri, unele false, altele doar pe jumătate adevărate, poetul rătăceşte, nu într-o mai mică măsură, printre derivaţii mentale, deseori anamorfozate până la irecognoscibil, ale infinitelor texte citite de-a lungul vieţii. Venind pe un alt drum, el se afundă în aceeaşi substanţă mitică, în aceleaşi mitologicale ale literaturii infuzatoare ale gândirii lui Borges: şi pentru Mircea Ivănescu, lumea e o bibliotecă, o bibliotecă Babel, în care tâlcurile adevărate ale existenţei nu pot fi găsite. Bibliotecarul însuşi, singurul cu o cât de mică şansă, e orb. Nesfârşitele oglinzi paralele ale cărţilor se transformă într-un soi de demoni, artificializând livresc-caricatural faţa lumii care se oglindeşte în suprafaţa lor rece şi impersonală.

La Borges însă, înţelesul acestui demonism e unul mai curând cultural; ceea ce nu îşi mai găseşte rostul, în lumea imaginată de scriitorul argentinian, este monada unei biblioteci universale, perfect ordonată şi clasificată, în care toate valorile culturale ale omenirii sunt cu grijă păstrate şi orice persoană are acces la ele, cu condiţia să urmeze cu stricteţe un anumit set de reguli. Nelinişstea pe care o simţim la citirea unui astfel de text aici îşi are originile, în căderea în dizgraţie a acestui mod raţionalist şi utilitarist de a imagina lumea şi, în principal, cultura. Nu cultura e produsă pentru a servi omul, ca până acum, ci omul e produs pentru a servi cultura; în termeni trofici, omul nu mai are intuiţia culturii ca uriaş organism pe care el îl hrăneşte, spre propriul folos, cu obsesiile sale, ci el însuşi devine hrana de fiecare zi a uriaşului şi nesăţiosului trup al culturii.

La Mircea Ivănescu, deformarea demonică a lumii în oglinzile cărţilor are cu totul alt înţeles; pe el nu îl interesează modul în care organismul cultural al lumii îşi reglează metabolismul. Aceasta, pentru că nu îl interesează cultura, în sensul chiar etimologic al termenului; nu are pentru el prea mare importanţă creşterea propriei fiinţe prin alimentarea cu nuriturile spirituale lăsate moştenire de către înaintaşi, întrucât nu dezvoltarea îl interesează, ci supravieţuirea. Amânând perpetuu orice final, cu o reţinere aproape maladivă faţă de clarificare, tot tresărind, tot aşteptând, la fiecare semn straniu, ca ceva teribil să se întâmple, eul îşi diminuează progresiv forţele, anemiindu-se permanent. Punctul de sfârşit al unei astfel de stări nu e decât unul, fie că îl numim dispariţie, neantizare, moarte etc. În mod natural, centrul de interes al poeticii ivănesciene va fi acela al păstrării vitalităţii fiinţei, deci al supravieţuirii. Obsesia majoră va fi de a găsi un drum printre aceste imagini deformate ale

[81] Ştefan Stoenescu, *Mircea Ivănescu,*, în *Transilvania* Sibiu,, 1/2001, p. 6.

lumii. Mircea Ivănescu are credinţa că singurul fir al Ariadnei care poate duce cu adevărat înspre eul propriu, înspre viaţa proprie profundă, este acela al amintirii. Printre imagini deformate, printre amintiri viciate de o memorie afectivă capricioasă, printre alte şi alte false amintiri, livreşti şi biografice, deopotrivă, el îşi urmează neîntrerupt, ca un alt Tezeu, drumul, fără a lăsa decât arareori disperarea să îşi scoată capul către suprafaţă, şi atunci disimulată, discretă pe cât e omeneşte şi poeticeşte posibil. Deseori, abia în alerteţea nefirească şi colocvială a frazării dacă se mai poate ghici o spaimă, reţinută dar puternică, de aceste amintiri mincinoase, de ineficienţa lor, precum în finalul (închipuind, în convenţia poemului, o scrisoare către un prieten, vălul discreţiei aşternându-se, aşadar, cu o grosime dublă peste această ficţiune în ficţiune) imprecativ al lungului poem ce poartă titlul gotic *povestindu-i ei acuma despre conacul groazei*:

> salut.
> uite că ea a închipuit o scenă amintită - dar tu ştii
> că e o amintire mincinoasă - noi ne construim amintiri despre ea,
> şi acolo ne aşezăm, printre toţi, strânşi aici să bea ceai,
> dintr-un capriciu - mincinos şi el - al ei –
> pe care stă ea acum să şi-l contemple nemulţumită,
> şi afară ninge - e iarnă în numele ei – şi noi ne aşezăm
> acolo într-un colţ, cum se aşezau pictorii renascentişti în propriile lor
> tablouri – şi de-acolo să-i repetăm – vezi, numeşte exact –
> să-i strigăm. – mai inventează şi tu ceva, şi privind-o
> în ochii ei care – nu-i aşa, vorba noastră - nouă mereu ni se ascund –
> să-i strigăm – tăcuţi în portalurile fără ecou ale urechii minţii ei –
> mai aminteşte-ţi
> de mine, ce dracu'!

Halucinările lui Mircea Ivănescu nu au, deci, acea miză fabuloasă pe care o presupun întotdeauna cele ale lui Borges; departe de a fi universaliste, precum acelea ale scriitorului argentinian, ele sunt, în cel mai restrictiv sens al cuvântului, individualiste. Cu alte cuvinte, am zice că, la Mircea Ivănescu, amintirile din cărţi şi amintirile din viaţă se fac consubstanţiale, iar substanţa lor îngemănată este însăşi substanţa fiinţei poetice ivănesciene, alcătuită din materia discretă, aflată într-o evanescenţă perpetuă, a amintirii.

Revenind, am putea numi acel efect al eternei tergiversări despre care vorbeam anterior „efectul Hamlet”. Ca şi prinţul danez, eul liric din poemele ivănesciene amână în indefinit realizarea planurilor. Din nou ca şi acela, preferă să pună experimental în scenă tot felul de istorii bizare, urmărind cu aviditate efectele lor, reflexele ce iau naştere pe chipurile personajelor, variaţiile infinitezimale de cromatică şi acustică în devenirea teatrală a poemului. Dilema hamletiană din celebrul monolog, ne amintim, sună astfel: „To be or not to be. This is the question: / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of the outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them”. În poezia lui, Mircea Ivănescu optează decis pentru

cel dintâi termen al ecuaţiei: cea ce vrea el e „să sufere, în minte, praştiile şi săgeţile soartei nedrepte", mai degrabă decât să fie nevoit să ia, în mod direct, „armele împotriva mării de necazuri" şi să li se opună făţiş. E, adică, firea lui cea a unui poet individual şi introvertit, şi cu nici un chip cea a unuia social şi extrovertit. Un catabazic, şi nu un anabazic. Împinge totul pe un nivel imaginativ, refulat, al existenţei, unde, în locul acţiunii, adică al vorbirii directe, este întotdeauna preferată visătoria, eluzivititatea, ritmul „molatec ca gândirea unui împărat poet", toate atât de uşor recognoscibile în versurile ivănesciene. Consecinţa directă e că îşi gândeşte biografia ca pe una apocrifă, în regimul unui *als ob* de tip contrafactual, mai precis al lui „ce-ar fi fost dacă", ori al lui „să spun de data asta povestea în alt chip".

Ni se pare incontestabil că, aşa cum s-a observat deja, în principal de către Mircea Cărtărescu[82], tehnica acestui biografism poetic e deprinsă de Mircea Ivănescu la şcoala poeziei anglo-saxone, cu precădere de la poezia americană confesională şi personistă a unor John Berryman, Kenneth Koch şi Frank O'Hara, la care i-am adăuga neapărat şi pe Robert Lowell, Anne Sexton, Sylvia Plath şi Randall Jarrell. Mircea Ivănescu este, prin urmare, cel care orientează decisiv nucleul de coagulare a afinităţilor elective ale literaturii române, în speţă ale poeziei, înspre ariile anglo-saxone. Nu e cel dintâi poet care frecventează spaţiul poeziei anglo-saxone, dacă e să ne amintim numai de Ion Barbu, cu penetrantele sale *Rânduri despre poezia engleză* din 1921. Este însă pentru întâia oară în literatura română post-eminesciană când pe post de *chef de fil* nu se mai află un scriitor francez, când, adică, modelele poetice supreme nu sunt Baudelaire sau Verlaine sau Mallarmé, ci T. S. Eliot sau Ezra Pound. Poate că nu întâmplător acest mod de a exista poetic prinde atât de repede. În 1972, la moartea lui Pound, Mircea Ivănescu publică în *România literară* traducerea primului *Canto* şi a poemului *Un pact*, însoţite de un text în care prezintă, într-o coajă de nucă, viaţa, opera şi poetica lui Ezra Pound, arătând că ţelul marelui poet a fost acela de a produce „nu numai o *laicizare* a poeziei, adică o demonstraţie a posibilităţii ei de a se integra în viaţa de toate zilele, ci şi o umanizare a tehnicii poetice, adică o preschimbare a retorismului în vorbirea obişnuită, nesofisticată, a cotidianului"[83]. Judecată care se potriveşte ca o mănuşă şi poeziei ivănesciene (nu degeaba îşi recunoştea Mircea Ivănescu în Ezra Pound un maestru, poate cel mai important, în interviul cu Dinu Flămând din *Amfiteatru*[84]). Oricum ar fi, cert e că generaţiile de poeţi ulteriori lui Mircea Ivănescu se ataşează şi ele foarte rapid de această poetică. Pentru poeţii deceniilor ultime, nu pare posibil să fii decât prefăcut prozaic, cu viclenii înşelătoare de nuanţe, scriind o poezie „integrată în viaţa de toate zilele", cu o tehnică poetică „umanizată" printr-o „preschimbare a retorismului în vorbirea obişnuită, nesofisticată, a cotidianului", fiind deci, până la urmă, de un

[82] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 315.
[83] Mircea Ivănescu, *Ezra Pound*, în *România literară*, 1972, nr. 46, p. 29.
[84] *Amfiteatru*, nr. 4/1978.

bacovianism trecut prin postmodernitate. Subsecvent, nu vom încerca să arătăm punctele de tangenţă dintre poezia lui Mircea Ivănescu şi cea a lui Bacovia, lucru făcut cu suficientă acurateţe încă demult (a se vedea pentru aceasta *Poezia în alb-negru*, studiul pomenit deja al lui I. Negoiţescu, unde comparaţia între poezia bacoviană şi cea ivănesciană e făcută pe spaţii întinse şi cu aşezare paralelă de texte), ci ne vom concentra asupra deosebirilor fundamentale dintre cei doi. În fond, oricât de adevărat este că originalitatea e posibilă numai dacă poetul reuşeşte să se înscrie într-o tradiţie, într-o descendenţă recognoscibilă, în poezie nu atât repetiţia contează, cât diferenţa.

Astfel, mişcarea de diferenţiere îşi are originea în justificarea pe care cei doi şi-o construiesc pentru coborârea în infern. Bacovia pare a o face dintr-o fascinaţie masochistă pentru morbid; el se întoarce de acolo cu „vedenii" care par, „la lumina zilei, stranii şi tulburătoare ca imaginile de la panoramă", după cum observă Nicolae Manolescu[85]. Însă un astfel de Prometeu inversat nu poate rămâne nepedepsit: acelaşi critic ştie că Bacovia „a pierdut proprietatea de a vedea normal", încât tot ce vede, vede ca prin nişte „ochene triste". Poetul priveşte în infern ca într-o oglindă deformantă, şi spaimele, nevrozele, râsetele isterice în hî şi în ha sunt toate o montură ori un montaj al acestei oglindiri. În ciuda a ceea ce se afirmă cel mai adesea în textele critice, Bacovia caută, înainte de toate, pacea; într-un poem numit *Revelion*, el scrie:

Să ne vedem în oglindă,
Şi noaptea cântătoare
Să ne adoarmă
Pentru uitare.

Uneori, foarte rar, e drept, îi şi reuşeşte:

Eu sunt cu mine
În toate e pace.
Poezia e-n afară de omenire,
Departe
Şi veşnicie.
(Verset divagat).

Nu înseamnă aceasta că regia exclude sinceritatea. Oglindirea e efectul disperării induse de singurătatea neliterar de autentică. Poetul ştie că tovărăşia posibilă şi pură e numai aceea cu moartea, în fond tot o singurătate, având însă avantajul de a nu fi socială. Căci, la fel de mult cum urăşte singurătatea, Bacovia urăşte şi convenţiile teatrale ale societăţii. Saltul pe care îl preconizează este acela dinspre singurătatea vieţii înspre singurătatea morţii, aşa cum spune în revelatorul *Singurătate, nu te-am voit*:

[85] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Iaşi, Polirom, 1999, p. 19.

Din singurătatea
Vieţii
În singurătatea
Morţii, şi nimeni
Nu înţelege
Acest adânc...

Pregătindu-se pentru marele salt, Bacovia se supune la muncile, nenumărate, nu doar douăsprezece, care îl pot învăţa singurătatea morţii. Muncile acestui Heracle poetic modern, un Heracle bolnav şi nevrotic, fireşte, nu sunt decât exerciţii de moarte. Poetul învaţă să moară. Frumuseţea propriilor exerciţii nu-l interesează:

Frumoase rame la tablouri
Nu pentru mine...
Ce haine scumpe
Şi anumite fiinţe...
Nu eu să dirig lumea.
(Verset divagat).

După cum se putea lesne bănui, Heracle nu e un estet.

Dacă pentru Bacovia tovărăşia poetică nu este posibilă, pentru Mircea Ivănescu posibilitatea ei este totul. Coborârea în infern, intrarea în moarte - raţiunea lor e aflarea şi aducerea la suprafaţă nu a unor imagini uluitor de stranii, ci a iubitei. Dacă mitul ce animă secret poezia lui Bacovia e acela al unui Heracle ce se pregăteşte mereu să moară, mitul imanent poeziei lui Mircea Ivănescu e acela al lui Orfeu – după cum au remarcat de altfel şi I. Negoiţescu[86], şi Alexandru Cistelecan[87]. Cât timp pare posibil ca Euridice să poată fi salvată, el e mai mult decât dispus să rişte. Tragedia e că Mircea Ivănescu înţelege, mai bine poate decât Bacovia, că infernul e literatura, în sensul că, oricât de asiduu încearcă să-l salveze, chipul iubitei e mereu falsificat de vorbele, fatal încărcate de sarcină literară, în care-l traduce. Cărămizile din care e edificat infernul sunt toate bucăţi de literatură. Încercând să evadeze, poetul caută ieşirea din labirintul demonic - Orfeu îl cuprinde acum în fiinţa lui şi pe Tezeu - şi atunci când, în sfârşit, are senzaţia că a izbândit, constată cu uimire că alt zid al infernului literar se profilează la orizont, încât o ia de la capăt, din nou şi din nou - Orfeu şi Tezeu se întâlnesc cu Sisif. Sunt frecvente la Mircea Ivănescu uluiri de felul: „dar asta am mai scris-o undeva", „dar am mai citit aceasta undeva", „ori poate altcineva a spus-o" etc. Fără a avea forţa de a se autoprovoca a lui Bacovia, fiinţa poetică a lui Mircea Ivănescu apare, în această lumină, mai complicată. Într-un fel, în punctul de origine, cel din urmă îl şi conţine pe cel dintâi. În poemul *Despre moarte ca revedere*, din volumul de debut, faptul e

[86] I. Negoiţescu, *op. cit.*, p. 131.
[87] Alexandru Cistelecan, *op. cit.*, p. 30.

vizibil. Poemul are două secvenţe, numerotate cu 1 şi 2; o să citez în continuare începutul părţii întâi:

> sigur că nu este adevărat. murind
> nu revezi pe nimeni - moartea este un val lung
> care te poartă cu ochii închişi - şi te leagănă -
> şi la început e un somn, şi pe urmă o uitare.

E acelaşi somn „pentru uitare" din *Revelionul* lui Bacovia, aceeaşi moarte în care nu revezi pe nimeni, nici o Euridice, pentru că amorul e de plumb, iar materia morţii şi a umbrelor nu este, în nici un caz, plumbul. În a doua parte însă, lucrurile se schimbă radical:

> dar moartea este o revedere totuşi - însă de partea
> aceasta a ei, cel care rămâne îşi deschide
> ochii deodată - (şi ceea ce vede atunci
> dacă are să uite vreodată, un popor nevăzut de furnici
> îi vor muşca ochii, şi nu vor mai vedea ochii lui după aceea
> decât contururi). cel care a privit moartea
> luând chipul unei fiinţe - vede din nou
> ceea ce nu s-a văzut niciodată de la facerea lumii,
> ceea ce se vede mereu.

Am dat oarecare extensie citatului întrucât credem că este, în esenţa lui, reprezentativ pentru întreaga poezie a creatorului lui mopete. Aici nu îl mai găsim pe Bacovia; aici recunoaştem pe cel care trăieşte moartea (nu e un oximoron, în cazul acesta!) ca pe o revedere a Euridicei, vede moartea luând înfăţişarea ei şi ştie că aşa ceva nu s-a mai văzut de la facerea lumii, dar într-un fel magic (poetic?) e mereu vizibil. În acelaşi timp însă, ştie că întoarcere nu mai este, lumea nu există în afara acestui infern, şi nici contopirea cu iubita nu e posibilă, esenţele fiinţelor fiindu-le diferite - chipul Euridicei e plăsmuit din materia morţii. Dialogul, adevăratul dialog e imposibil; de aceea, spre deosebire de ce putem lesne constata în poezia lui Bacovia, se găseşte foarte rar câte un „tu" adresat iubitei în uriaşul poem de dragoste care este poezia lui Mircea Ivănescu. Iubita e aproape invariabil „ea". De aici contorsiunile infinite, volutele de vorbe răsfirate cu o disperare bogată în jurul chipului ei. Totul e simţit ca fiind în van, plămada lumii e amăgitoare, „adevărul nu mai înseamnă aici nimic", după cum se poate citi în acelaşi poem. Ondulaţiile, oricât de nemaivăzut de frumoase, nu sunt o mişcare adevărată, pentru că nu duc în mod real nicăieri. Ele pot fi recompuse, în alte dispoziţii, la nesfârşit, fără a pierde, dar, de asemenea, şi fără a câştiga în mod vizibil în adevăr.

Reprimare şi exprimare

Până la urmă, senzaţia este că, dacă Bacovia „nu scrie pentru a se exprima, ci tocmai pentru că *nu se poate exprima*”[88], după cum admirabil intuieşte Nicolae Manolescu, Mircea Ivănescu evită să scrie poezii în înţelesul tradiţional al termenului pentru că exprimarea îi pare a fi nepermis de mult înlesnită de formele canonizate literar ale limbajului. Altfel spus, nu scrie „poezie” pentru că s-ar putea exprima prea uşor. E un blocaj în faţa propriei virtuozităţi. Poetul este, însă în alt sens decât cel intenţionat de Ştefan Aug. Doinaş, un „virtuoz neglijent". Uneori, parcă uitând de sine, Mircea Ivănescu ajunge să scrie tocmai ceea ce evită: versuri frumoase în sensul clasic. E, pe o cale venind din sens opus, o redescoperire a poeziei ca impas, asemănătoare cu cea descoperită de Bacovia mai înainte. Mirabil este că ea, în cele din urmă, funcţionează, dă roade. Levitând infinit în jurul iubitei, privind-o fără a o putea atinge şi fără a putea măcar vorbi cu ea în chip autentic, Mircea Ivănescu reuşeşte, parcă fără să vrea, să salveze o operă ce conţine acest joc plin de fascin, în absurditatea lui tragică. Cu el se petrece în chip real (căci la el literatura este, mai mult decât la majoritatea poeţilor, existenţă) ceea ce Maurice Blanchot afirmă în chip ideal despre poetul modern, într-un pasaj cunoscut din *Privirea lui Orfeu*: „...totul se petrece ca şi când, nesupunându-se legii, privind-o pe Euridice, Orfeu n-a făcut decât să se supună exigenţei profunde a operei, ca şi cum, prin această mişcare inspirată, a răpit de-a binelea infernului umbra întunecată, a dus-o, fără să ştie, în marea lumină a operei”[89].

Nu se poate şti în cele din urmă, tocmai datorită continuei reprimări a celui ce rosteşte poemul, dacă o asemenea poezie este a unui învins sau a unui învingător. Poate că, în egoismul nostru de cititori esteţi, nici nu ne interesează. Cert este că, în subteranele poeziei lui Mircea Ivănescu, reprimarea permanentă este cea a unui eu crispat până dincolo de limitele social explicabile ale crispării, convins că formele în care lumea se organizează în jurul lui sunt cele ale unui inescapabil discurs literar, având mereu ca temă mascată intrarea în moarte. Intuind aceasta încă din volumul de debut al lui Mircea Ivănescu, Leonid Dimov scria în *Luceafărul*, comparând poezia acestuia cu cele ale lui Sorin Mărculescu şi Virgil Mazilescu: „poezia lui este cea mai 'gravă' din cele pe care le comentăm, adică cea mai încărcată de fluide tanatofore"[90]. Singurul punct de sprijin într-o astfel de lume este, bineînţeles, iubita, deşi (ori poate tocmai pentru că) dialogul cu ea nu e posibil (vorbele fiind inevitabil mincinoase, bolnave de literatură). În mod cert, reprimatele *arrière pensées* ale tanatoforului Orfeu s-ar traduce, dacă defularea ar fi îngăduită, printr-un strigăt ce ar contamina de violenţa lui lumea întreagă, precum acela celebru din pictura lui Edvard Munch. Rar, foarte rar, suferinţa fisurează zăgazul discreţiei şi este pe cale să izbucnească prin respectiva fisură şi să capete formă gramaticală, însă se vede numaidecât reprimată; în poemul *braşov*, spre exemplu, versurile, şirurile metronomizate

[88] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 21.
[89] Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, Bucureşti, Univers, 1980, p. 112.
[90] Leonid Dimov, *Debut şi maturitate*, în *Luceafărul*, 1968, nr. 51, p. 3.

curg, pe ritmul *Scrisorii I*, deceptiva tehnica poetică părând să fie aceea a unui descriptivism estetizant, zădărnicind posibilitatea oricărei acumulări de tensiune, pentru ca finalul să schimbe neașteptat natura poemului în aceea a unui amar-confesiv, repede reprimat început al unei relatări despre una dintre posibilele naturi ale morții:

> ...după o vreme ceasul bate,
> dincolo, în piață, iarăși - și figurile strâmbate
> ale acestor chipuri moarte se trag mai încet, deoparte,
> și încremenesc tăcute. e și asta ca o moarte

Sugestia de crispare înspre indefinit și infinit (punctul lipsește în poem la sfârșitul ultimului vers, deși în antologia de la *Polirom*, alcătuită de Matei Călinescu, e marcat grafic) nu poate fi în nici un caz negată. Oricât de mare e nevoia de confesiune, discreția conștiinței poetice e, aproape de fiecare dată, mai puternică și reprimă numaidecât orice tentativă de exprimare la vedere a sinelui profund; de unde și impresia frecventă a criticii că nimic din cale afară de important nu se spune sau nu se petrece în poemele ivănesciene. Prea puține din întâmplările profunde ale ființei trec dincolo de vălul disimulator al discreției. Din acest punct de vedere, discreția este, în poezia lui Mircea Ivănescu, un mod de existență al cărui scop este să disimuleze adevărata existență. Lucian Raicu observa, într-o cronică din 1973 la *Alte versuri*, că în poezia ivănesciană avem de-a face cu o „existență care se ascunde cu infinită delicatețe, cu uimitoare nepăsare de sine... Mircea Ivănescu alege (cuvântul încă păcătuiește prin ostentație) manifestările perfectului anonimat spre a se revela, el preferă să pară *plictisitor* decât să atragă prin ceva atenția. Și aceasta este forma supremă a înțelepciunii sale"[91].

Paradoxal cumva, de la o asemenea adâncime a experienței literaturii ca infern, numai lucrurile cu aparență de superficialitate pare că pot să mai fie rostite. Restul nu încap în vorbe, restul e literatură. Trebuie să te reprimi ca să poți să te exprimi. Este și aceasta o altă formă, dacă nu supremă, măcar discretă, de înțelepciune.

[91] Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu: "Alte versuri"*, în *România literară*, 1973, nr. 7, p. 10.

4. DOVE STA MEMORIA

Semnele intertextului

Într-un mod care poate că iese puţin din obişnuitul unui studiu ştiinţific, vom începe acest capitol despre intertextualitatea poeziei lui Mircea Ivănescu prin reproducerea unui poem destul de lung, înţesat, aproape până peste marginile îngăduite, de citate, aluzii şi referinţe la alte poeme; scopul acestei introduceri cam *ex abrupto* este acela de a-i activa de la bun început lectorului reflexele de detectiv al intertextelor, urmând ca analiza propriu-zisă a poemului să o facem după expoziţiunea teoretică necesară.

Iată poemul:

Stau în cerdacul tău – (i-aş scrie – dacă ar exista o fiinţă
căreia să-i pot scrie astfel). Numai că noaptea nu e de loc
senină. E o dimineaţă înserată,
şi plouă mărunt. Însă eu stau acum într-un cerdac,
la o masă de lemn – şi stau pândind
(cu ochii închipuirii) cum dacă te uiţi cu ochii în lumină
ai poate senzaţia - adevărată - a timpului străbătut
(şi cum te gândeai că aceasta însemna cu adevărat să trăieşti.)
Stau la masă şi scriu. După o vreme îmi amintesc
însă cum în poemul acela în versuri nesunătoare
se stă de vorbă în faţa portretului unei doamne cu faţa străină,
şi se explică multe lucruri, o adevărată poveste
cu întâmplări şi sfârşit foarte nefericit, şi apoi,
cu indiferenţă reală pentru evenimentul de acolo,
cel care a povestit totul vorbeşte de altceva. Însă femeia
de acolo, din chipul ei pe perete, nici ea nu este
reală. Acuma, afară plouă. Eu stau
în cerdac – şi după o vreme nici nu mai ştiu
la ce mă gândesc. Adevărat este, pe de altă parte,
că aceste crengi mari în flori de umbră mă cuprind.
Şi faţa nemişcată a timpului de dincolo, din curtea cu ploaie,
e doar o amintire din care a doua zi
nu mai recunoşti aproape nimic.

Citat în întregime, poemul de mai sus poartă titlul „*Deasupra-mi crengi de arbori se întind"* şi este publicat în numărul 47 din 1970 al *României literare*, chiar pe prima pagină, pandant făcându-i în interiorul revistei, mai precis pe pagina a şaptea, alte trei poeme (*Nocturnă*, *Obsesie veche* şi *Ploaie de amiază*). Dincolo de importanţa pe care, în mod justificat, ar putea să o prezinte - fiind

întâiul poem ivănescian publicat pe pagina întâi a vreunei reviste - în ochii unui istoric literar aplicat sârguincios pe opera lui Mircea Ivănescu, textul este cu deosebire relevant pentru o analiză făcută din perspectiva teoriei intertextualităţii. L-am citat în întregime atât pentru ca, în discuţia ulterioară, să poată fi lesnicios verificate trimiterile şi citatele, cât şi din raţiuni aşa-zicând editoriale, datorită faptului că volumul în care a fost cules, *Alte poeme* din 1973, e ca şi imposibil de găsit în reţeaua de biblioteci publice.

Pentru clarificarea conceptelor operaţionale legate de uriaşul domeniu de cercetare a relaţiilor de tip intertextual vom apela, mai întâi, la studiul lui Gérard Genette, *Palimpsestes*. *La littérature au second degré*. Publicat în 1982, la trei ani după *Introduction à l'architexte* (Seuil, 1979), studiul este dedicat în întregime relaţiilor de transtextualitate sau de transcendenţă textuală, cu precădere uneia dintre acestea, şi anume hipertextualităţii, concept creat de Genette însuşi prin redefinirea unui termen al lui Mieke Bal[92]. *Palimpsestes* este, într-o covârşitoare măsură, un exerciţiu, întins pe aproape şase sute de pagini, de analiză a modalităţilor tehnice de construcţie a hipertextului în raport cu hipotextul său, marele merit al părţii pur teoretice a cărţii fiind - în afară de atât de utila punere în circulaţie a conceptului de hipertext - acela că vine, după cum însuşi autorul îşi impune, să „împrejmuiască şi să marcheze terenul, să stabilească o (nouă) listă" („cerner et baliser le champ, établir une (nouvelle) liste"[93]) a categoriilor transcendenţei textuale. Studiu novator, *Palimpsestes* este deci în egală măsură şi un folositor studiu de sinteză, clarificând şi aşezând în ordine pletoricul instrumentar terminologic al discuţiilor purtate în jurul fenomenului transtextualităţii.

Genette distinge cinci tipuri de relaţii transtextuale, pe care le enumeră „în ordinea aproximativ crescătoare a abstracţiunii, a implicării şi a globalităţii". Cea dintâi este *intertextualitatea*, înţeleasă nu atât de globalizant cum a fost ea definită de către Julia Kristeva în *Sèméiôtikè* (Seuil, 1969)[94], ci într-un sens mai limitativ: „Din punctul meu de vedere, o definesc [intertextualitatea, n.n.] într-o manieră fără îndoială restrictivă drept relaţia de coprezenţă între două sau mai multe texte, adică, eidetic şi cel mai des, prin prezenţa efectivă a unui text în altul"[95]. Formele intertextualităţii, enumerate în ordinea descrescătoare a caracterului lor explicit şi literal, se reduc astfel la trei: *citatul*, *plagiatul* şi *aluzia*, doar aceasta din urmă presupunând un grad ridicat de inteligenţă şi de

---

[92] v. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, p. 13.

[93] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

[94] "Limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvenţă *se face* în raport cu o alta provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvenţă este dublu orientată: către actul de reminiscenţă (evocarea unei alte scrieri) şi către actul de somaţie (transformarea acestei scrieri)". Julia Kristeva, *Sèméiôtikè*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp.181-182, apud Val. Panaitescu şi colab., *Terminologie poetică şi retorică*, Iaşi, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", 1994, p. 86.

[95] "Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre". Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

informaţie din partea lectorului. Gândită atât de restrictiv, intertextualitatea pierde apreciabil din dominanţa şi predominanţa asupra tuturor celorlalte fenomene textuale şi transtextuale; nu orice text este intertextual, aşa cum scria Kristeva[96] (şi nu numai ea, cum vom vedea în pa-ginile imediat următoare, teoreticieni precum Paul Zumthor având o poziţie întru totul asemănătoare), ci numai acela în care prezenţa unui text în interiorul altuia este efectivă şi marcată ca atare, intertextualitatea fiind explicită, mai dificil de sesizat doar în cazul singular al aluziei.

Însă, înainte de a analiza poemul „*Deasupra-mi crengi de arbori se întind"* şi înainte de a trece subsecvent la analiza relaţiilor dintre imanenţe şi transcendenţe textuale (ca să folosim o terminologie tot genettiană), aşa cum se va vedea că cere oricărui cititor ce se vrea cât de cât aplicat lectura poemelor ivănesciene, mai avem de făcut un scurt ocol, în sensul că e necesar să lămurim în ce chip prezenţa unui text în interiorul altui text devine simptomatică, cum anume sub pielea vizibilă a unui poem încep să funcţioneze, hipodermatic, muşchi străini. Altfel zis, în ce manieră cuvintele unui text semnalează o sarcină de sens suplimentară, datorată transferului semantic dinspre un text preexistent, însă absent, înspre textul care se află *in statu nascendi* sub ochii lectorului, singurul text cu adevărat prezent. Prin urmare, avem acum de discutat o problemă a recognoscibilităţii prezenţei unui lucru absent – pentru că, la urma urmei, acesta este punctul incipient al oricărui fenomen ţinând de natura intertextualităţii.

Pentru a recunoaşte mărcile unui text străin, este mai întâi nevoie ca lectorul, abstracţie făcând de gradul lui de cultură literară şi deci de capacitatea de a sesiza cu o imediateţe eficientă cutare trimitere sau aluzie sau citat, să distingă, pe de o parte, între ceea ce este sau ceea ce vrea să devină textul propriu-zis, care e sau tinde să fie natura lui ireductibilă la cea a celorlalte texte, şi, pe de altă parte, să sesizeze inadecvarea la aceasta a cuvintelor care alcătuiesc corpul textual intrus. Recunoaşterea acestei inadecvări este una paradoxală, jocul intertextual urmărind tocmai să demonstreze afinităţile subtile dintre cele (cel puţin) două texte aflate în relaţie de coprezenţă. Grefa pe care o implică intertextualitatea are, prin urmare, drept paradoxal scop transformarea străinului în propriu, marcându-i totuşi alteritatea în confiniile noului (con)text.

Aporia aceasta este, în fapt, o problemă de memorie literară: prezenţa paradoxală a textului absent este particularizarea în plan literar a problematicii memoriei, aşa cum fusese aceasta enunţată de Platon, cu precădere în *Theaitetos* şi *Sofistul*. Următoarea întrebare a lui Socrate, cea mai importantă dintre toate întrebările de natură eristică al căror răspuns e căutat în *Theaitetos*,

[96] "Orice text se construieşte ca mozaic de citate, orice text este absorbţie şi transformare a unui alt text. În locul noţiunii de intersubiectivitate se instalează cea de intertextualitate, iar limbajul poetic se citeşte, cel puţin, ca *dublu*". Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 146, apud Val. Panitescu şi colab., *op. cit.*, p.87.

pune în termeni exemplari problema naturii amintirii: „Este oare posibil ca cineva, devenind cunoscător al unui lucru şi având încă amintirea acelui lucru şi păstrându-i-o în timp, să nu aibă, în momentul în care îi revine amintirea lucrului, cunoaşterea acelui lucru însuşi de care îşi aminteşte?"[97]. În studiul său din 2000 ce are drept obiecte tocmai *Memoria, istoria, uitarea*, Paul Ricoeur are în vedere, mai ales în subcapitolul dedicat conceptului de memorie la Platon şi intitulat chiar *Platon: reprezentarea prezentă a unui lucru absent*, şi un foarte util studiu pe această temă al lui David Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence, and Writing. On the Verge*, apărut la Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, în 1990, studiu de negăsit în bibliotecile româneşti şi, prin urmare, accesibil nouă doar în excerptele şi comentariile pe care profesorul francez i le dedică. Redăm, în continuare, pasajul în care Paul Ricoeur rezumă centrul de interes al cărţii: „Care poate fi, întreabă autorul [David Farrell Krell, n.n.], adevărul memoriei atunci când lucrurile trecute sunt irevocabil absente? Nu pare oare că memoria ne pune în contact cu ele prin imaginea prezentă a prezenţei lor dispărute? Ce se întâmplă cu raportul dintre prezenţă şi absenţă pe care grecii l-au explorat călăuziţi de metafora amprentei (*typos*)? Autorul explorează implicaţiile legăturii dintre tipografie şi iconografie în lumina lucrării lui J. Derrida despre scriitură. Oricare ar fi soarta acestei metafore până epoca neuroştiinţelor, gândirea e condamnată de aporia prezenţei absenţei să rămână marginală (*on the verge*)"[98]. Putând raţiona nu direct cu lucrurile, ci exclusiv cu urma, cu amprenta (*typos*) acestora, gândirea oferă numai o *typo*-logie a lumii, adevărul memoriei fiind cel puţin dubitabil, întrucât se aplică în mod fatal pe absenţa realităţii, şi nu pe prezenţa ei.

Transferând toate cele de mai sus în sfera de discuţie a intertextualităţii, deducem că întrebarea se pune în felul următor: dacă intertextualitatea presupune memoria unui text referitoare la un altul[99], şi dacă adevărul memoriei e, în cel mai bun caz, unul peste măsură de relativ şi oricum marginal, întrucât operează cu absenţe, atunci se poate vorbi cu temei de o „situare în adevăr" a intertextualităţii? Întrebare cu atât mai legitimă cu cât teoreticienii cei mai proeminenţi ai fenomenului au înclinaţia de a-i acorda un credit în alb în ceea ce priveşte legitimarea „adevărului literar". Iată, spre exemplu, cum gândeşte un poetician de talia lui Laurent Jenny intertextualitatea: „L'intertextualité parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants. Il s'opère ainsi une sorte de décrochage dans le niveau de la parole, une promotion à un discours d'une *puissance* infiniment supérieure à celle du discours monologique courant"[100] („Intertextualitatea vorbeşte o limbă al cărei

---

[97] *Theaitetos*, în Platon, *Opere, VI*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989, p. 209.
[98] Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, Timişoara, Editura Amarcord, 2001, pp.22-23.
[99] Aşa cum tind să considere din ce în ce mai mult studiile de dată recentă, unii autori văzând chiar în această memorie a literaturii esenţa fenomenului intertextualităţii. Exemplul cel mai relevant e cel care face motivaţia cărţii lui Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Ed. Nathan, 2001.
[100] Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, în *Poétique*, no 27, Paris, Ed. du Seuil, 1976, p. 262.

vocabular e suma textelor existente. Se operează astfel un fel de desprindere la nivelul vorbirii, o promovare a unui discurs de o *putere* infinit superioară celei a discursului monologic curent"). Dincolo de justeţea observaţiei, de notat sunt excesele de inflamaţie retorică, altfel atât de puţin caracteristice stilului lui Laurent Jenny: sublinierea cu italice a cuvântului „putere", comparaţia *en superlatif* („*infinit* superioară"), exaltarea mesianică a prezentării a ceea ce, dintr-o tehnică literară, devenise condiţia justificatoare (în înţelesul chiar tare, soteriologic, după cum se vede din cele reproduse mai sus) a literaturii.

Tot în termeni de *putere* pune şi Paul Zumthor problema intertextualităţii, plecând de la ideea preeminenţei absolute a intertextului asupra textului: „Chaque texte est intertexte, zone d'union où s'entrecoupent deux séries textuelles: ce que je nommerais, faute de mieux, la *mention* et la *diction*. Mention: l'environnement large que constituent la situation d'énonciation et tout ce qui, dans l'ordre socio-historique, la détermine. Diction: l'environnement étroit des phrases qui précèdent l'énoncé et qui le suivent... Dans certains textes s'inscrivent des mentions fondamentales, si *puissantes* (sublinierea ne aparţine) que la diction entière, avec la multiplicité de ses figures, les constitue en une corporeïté, qui en retour transforme la diction en indice apparemment unitaire"[101] („Orice text e intertext, zonă de unire unde se întretaie două serii textuale: ceea ce aş numi, în lipsă de ceva mai bun, *menţiunea* şi *dicţiunea*. Menţiune: mediul larg pe care îl constituie situaţia de enunţare şi tot ceea ce, în ordinea socio-istorică, o determină. Dicţiune: mediul îngust al frazelor care preced enunţul şi care îi succed... În unele texte se înscriu menţiuni fundamentale, atât de puternice încât dicţiunea întreagă, cu multiplicitatea figurilor ei, le constituie într-o corporeitate, care la rândul ei transformă dicţiunea în indice aparent unitar"). Dacă am fi atenţi nu la obiectul studiului, şi anume un concept literar hipertehnic, ci la tonul şi subtextul acestuia, am zice că ne găsim pe neaşteptate în faţa unei adevărate pagini de metafizică a devenirii şi că, printr-o analogie, altfel cu totul improprie, cu doctrina puterii a lui Nietzsche, pentru Paul Zumthor intertextul este de fapt supra-textul, dicţiunea făcută coerentă şi unitară de tensiunea „voinţei de literatură", *Wille zur Literatur*, a menţiunii, aşa cum, pentru filozoful de la Sils-Maria, omul are datoria să devină, capacitat de voinţa de putere, supraom.

Oricât ar părea de surprinzător, până şi ponderatul Michael Riffaterre discută despre intertext tot în termeni ce ţin de semantica puterii şi a revelaţiei. În studiul său numit *Production du roman: l'intertexte du „Lys dans la vallée"*, profesorul de la Columbia University scrie: „Ce que je voudrais montrer, c'est que ces tropes n'ont d'effet contraignant que parce qu'ils s'inscrivent dans un système de signes, et que ce système tient son *pouvoir* (s. n.) du fait qu'il est intertextuel, déplacé, occultant ce qu'il *révèle* (s.n.) et faisant de la *révelation* (s.n) une experience de lecture gênante, voire intolérable, et donc d'une

[101] Paul Zumthor, *Le carrefour des rhétoriqueurs. Intertextualité et Rhétorique*, în *Poétique*, no 27, Paris, Ed. du Seuil, 1976, p. 322.

irrésistible efficacité"[102] („Ceea ce aş vrea să arăt e că aceşti tropi nu au efect constrângător decât prin faptul că se înscriu într-un sistem de semne şi că acest sistem îşi datorează puterea faptului că e intertextual, deplasat, ocultând ceea ce revelează şi făcând din revelaţie o experienţă de lectură jenantă, ba chiar intolerabilă, şi deci de o irezistibilă eficacitate"). Nu e de mirare că, înţelegând intertextualitatea ca pe un sistem de gestionare a puterii semantice care decide fie ocultarea, fie revelarea semnificaţiei, Riffaterre ajunge să vorbească despre „intertextualitate obligatorie" („l'intertextualité obligatoire") şi, într-un alt studiu publicat în acelaşi număr al revistei *Texte* dedicat intertextului, autotextului şi intratextului, conchide: „Comme une lecture linéaire ne produirait que le sens, le texte n'accèdera à la littérarité que lorsqu'il est lu sous l'angle de l'intertexte: à mesure qu'il déchiffre le texte, le lecteur y reconnaît la trace de l'intertexte, et ne peut désormais comprendre le texte qu'en fonction d'une complémentarité des deux énoncés (complétant éventuellement l'implicite du texte par l'explicite de l'intertexte)"[103] („Cum o lectură lineară nu va produce decât sensul, textul nu va accede la literaritate decât atunci când e citit din unghiul intertextului: pe măsură ce descifrează textul, lectorul recunoaşte acolo urma intertextului şi nu mai poate de acum înainte să înţeleagă textul decât în funcţie de o complementaritate a celor două enunţuri (completând eventual implicitul textului cu explicitul intertextului"). Pentru ca textul să devină literatură (iarăşi o metafizică a devenirii!), el trebuie nu să fie citit, ci inter-citit, am zice; un text nu e un enunţ, ci două enunţuri, cel care-i asigură literaritatea fiind enunţul intertextual, cel care nu se vede cu ochiul liber, ci se recunoaşte de către lector prin urmele discrete lăsate la nivelul textului, aşa cum, analogic (şi o astfel de analogie se cere singură, când avem de-a face cu un text care vorbeşte despre putere, revelaţie, recunoaştere), un om nu este numai un om, ci un suflet şi un trup, iar acela care nu se vede decât prin urmele lăsate în carne, sufletul adică, are puterea de a îi releva Spiritul de dincolo de litera Cărţii, Semnificaţia de dincolo de sens. Discursul despre intertextualitate, după cum se vede, se transformă din ce în ce mai puţin invizibil, chiar şi la cei mai iniţiaţi dintre teoreticieni, dintr-un discurs ţinând de cele ale poeticii şi teoriei literare într-un discurs cvasi-esoteric despre devenire.

Întorcându-ne acum la întrebarea despre adevărul memoriei literare în cazul intertextualităţii: e cel puţin surprinzător că discuţiile despre relaţia de coprezenţă textuală creditează, aproape mistic, cum s-a văzut, *puterea* intertextului de a *revela* semnificaţia, dacă avem în minte observaţia platoniciană referitoare la natura secundară a memoriei (sau chiar terţiară, în litera doctrinei despre lumea primară a Ideilor, cea secundară a realităţii şi cea terţiară a derivatelor realităţii). Şi, cum intertextualitatea implică un fenomen de memorie literară, ce grad de adevăr al semnificaţiei ar putea să deţină o *ars*

[102] Michael Riffaterre, *op.cit.*, în *Texte*, no. 2, 1983, Toronto, p. 24.
[103] Michael Riffaterre, *Sémanalyse de l'intertexte (Réponse àUri Eisenzweig)*, în *Texte*, *ed.cit.*, p. 173.

combinatoria care manevrează copii de gradul doi ale realităţii şi copii după memorie ale acestor copii? Unul în nici un caz prea sporit, am zice, urmând buna tradiţie platoniciană; însă, de data aceasta, gândirea filosofică modernă nu pare a mai produce, după butada binecunoscută lui A.N. Whitehead din *Philosophy and Religion*, simple note de subsol la Platon, ba chiar pare a se lua la harţă cu discipolul celui mai înţelept dintre atenieni, văzând în intertextualitate, dimpotrivă, forma literaturii cea mai plină de adevăr şi mai capabilă de a îi gestiona adevărul.

Nu e scopul acestei lucrări să încerce să împace filosofii; fiind în chestiune modalitatea intertextuală a poeziei ivănesciene, vom proceda inductiv, analizând, din punctul respectiv de vedere, poeme reprezentative sub acest aspect şi identificând *a posteriori* natura intertextualităţii ivănesciene şi particularităţile acesteia prin raportare la dihotomia anterioară, prin care erau opuse intertextoclastia şi intertextodulia.

Rămâne să mai precizăm că, în analizele noastre, înţelegem intertextualitatea mai degrabă în sensul restrictiv al lui Gérard Genette; astfel, chiar dacă admitem odată cu Julia Kristeva, Paul Zumthor, Michael Riffaterre *et alii* că, teoretic, orice text este în natura lui intertextual, că poţi citi o pluralitate de cărţi în aceeaşi carte, totuşi, la nivelul practicii intertextuale, lectorul are nevoie de ocurenţe mai mult sau mai puţin marcate ale textului intruziv, pentru a putea să identifice „explicitul intertextului", cum îl numeşte Michael Riffaterre. Dacă este adevărat ceea ce spune Valéry, şi anume că orice poem este de fapt performarea poemului, atunci lectorul trebuie să aibă indicii, oricât ar fi ele de obscure, referitoare la maniera în care trebuie să performeze textul. În cazul intertextualităţii, aceste indicii sunt, cum îndreptăţit cere Genette, aluzia, citatul, plagiatul - în general, orice formă de referinţă la un text extern.

Dacă acceptăm că totul e intertextual şi că e indiferentă prezenţa, manifestă sau nu, a indicilor intertextualităţii, atunci, în fapt, nimic nu mai e intertextual. Pe de altă parte, dacă putem admite că există grade ale literarităţii, respectiv un grad zero al literarităţii care totuşi nu anulează literaritatea unui text, atunci putem vorbi şi de grade ale intertextualităţii şi, prin analogie, de un grad zero al intertextualităţii, care nu anulează intertextualitatea, ci doar constată că ea nu e manifestă în cazul textului respectiv. Criteriul de stabilire a acestor grade nu poate fi decât frecvenţa de ocurenţă a indicilor intertextualităţii – citatul, plagiatul, aluzia, referinţa de orice fel la texte externe. Într-adevăr, toate textele sunt intertexte, însă nu toate sunt în aceeaşi măsură de intertextuale.

Memoria îngerilor şi memoria cititorilor

Revenim, deci, după această destul de lungă pauză de acordare a instrumentelor, la *„Deasupra-mi crengi de arbori se întind"*. Încă din titlu se poate lesnicios vedea că acest poem cere să fie citit cu mijloacele de analiză ale intertextualităţii, titlul fiind, de fapt, al doilea vers al sonetului eminescian târziu

Stau în cerdacul tău..., marcat ca atare cu ghilimelele de citare, şi întâiul reflex de lectură este acela de a reciti textul la care se face direct referinţă, începând astfel construcţia intertextului:

> Stau în cerdacul tău... Noaptea-i senină.
> Deasupra-mi crengi de arbori se întind,
> Crengi mari în flori de umbră mă cuprind
> Şi vântul mişcă arborii-n grădină.
>
> Dar prin fereastra ta eu stau privind
> Cum tu te uiţi cu ochii în lumină.
> Ai obosit, cu mâna ta cea fină
> În val de aur părul despletind.
>
> L-ai aruncat pe umeri de ninsoare,
> Desfaci visând pieptarul de la sân,
> Încet te-ardici şi sufli-n lumânare...
>
> Deasupră-mi stele tremură în ramuri,
> În întuneric ochii mei rămân,
> Ş-alături luna bate trist în geamuri.

Încă înainte de a începe cu adevărat, lectura poemului ivănescian se transformă, datorită trimiterii din titlu, într-o relectură - o relectură necesară a sonetului lui Eminescu din care se citează versul respectiv, dublată de un tip bizar de lectură a poeziei ivănesciene, prin care toate citatele sau parafrazele după versuri din *Stau în cerdacul tău...* sunt automat recontextualizate şi recitite după semnificaţia pe care o capătă în noua montură. Oricât de statornic am încerca, nu putem face o lectură lineară propriu-zisă a acestui poem care să nu devină relectură; a ignora trimiterea din titlu şi versurile citate sau parafrazate după Eminescu din corpul poemului echivalează cu alterarea sau, în orice caz, diminuarea semnificaţiei acestuia. Lectura devine, în chip inconturnabil, o relectură, ca în paradoxul acela al lui Nabokov din *Lectures on Literature* aşezat drept epigraf la *Rereading* de către Matei Călinescu, paradox care spune: „Nu poţi *citi* o carte, o poţi doar reciti". Comentând aserţiunea nabokoviană, autorul *Relecturii* o aplică pe *Ulise* al lui James Joyce şi constată: „dacă memoria cititorului ar fi infailibilă ca a îngerilor, însăşi noţiunea recitirii ar fi de neconceput, iar plăcerile tipic joyceene ale aluziilor intertextuale, derivate din jocul continuu dintre lectură şi relectură (inclusiv frecventele întreruperi, necesare pentru a consulta dicţionare, comentarii critice, glosare speciale ale lexicului lui Joyce, sau chiar pentru a citi sau reciti fragmente din nenumăratele opere la care se face aluzie în text, începând cu *Odiseea*), ar fi pierdute pentru totdeauna... E poate cartea modernă chintesenţială destinată recitirii"[104]. De aceleaşi tehnici joyceene – paranteze, trimiteri, deseori încă din titlu, la texte mai mult sau mai puţin cunoscute din literatura română sau universală, fel de

[104] Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Bucureşti, Univers, 2003, p. 36.

fel de englezisme sau franţuzisme care pot solicita recurgerea la dicţionar, construcţia unor note de subsol elaborate în care se citează din texte de literatură secundară aplicată asupra autorilor la care se face aluzie în corpul poemului – de aceleaşi tehnici, deci, se uzează şi în poemele ivănesciene, încât, cum memoria noastră de cititori nu e, din fericire, similară cu memoria îngerilor, lectura poeziei lui Mircea Ivănescu este, în covârşitoarea majoritate a cazurilor, o relectură. Iată, spre edificare, câteva titluri care, prin natura lor aluzivă sau de citat propriu-zis, anulează orice posibilitate a lecturii lineare a poemelor ale căror paratexte sunt şi fac posibilă numai relectura: *vorbe, vorbe, vorbe* (după *Hamlet*, desigur), *sweets to the sweet*, (tot din *Hamlet*), *how like a winter has my absence been* (după sonetul aceluiaşi Shakespeare), *portretul unei doamne* (după titlul romanului lui Henry James, dar şi după acela – identic – al poemului lui T.S. Eliot), *„comoara din insulă"* (după romanul lui Robert Louis Stevenson), *seară de iarnă la wuthering heights* (titlul romanului lui Emily Brontë), *i promessi sposi* (titlul italian al *Logodnicilor* lui Manzoni), *mopete l-a citit pe thomas mann* (trimiterea fiind, în poem, la *Zauberberg*), *albertina a dispărut* (Proust, fireşte), *je est un autre* (Rimbaud), *rebecca* (tilul romanului lui Daphné du Maurier), *moartea la veneţia* (iarăşi Thomas Mann), *nocturnă mai spre început* şi *nocturnă mai spre sfârşit* (aluzie chopiniană), *închipuindu-mi că un simplu citat din gide ar putea descrie o scenă reală*, *lecţia de anatomie* (Rembrandt), *prăbuşirea doctorului faustus* (Thomas Mann, din nou), *time must have a stop* (titlul romanului din 1944 al lui Aldous Huxley, titlu de inspiraţie shakespeareană, fiind la origine o replică din *Henry IV*), *pădurea de mesteceni* (după filmul lui Andrzej Wajda), *citindu-i din jurnalul lui k* (adică al lui Kafka), *amănunt din ulise* (al lui James Joyce, în poem fiind vorba fulgurant de fratele răzvrătitului Parnell), *vita nuova* (a lui Dante), *basmul ce i-am spune ei* (titlul unui frumos poem eminescian, iarăşi), *poussin – panofsky – şi surâsul ei*, *robert frost şi merrill moore (cu un adaos de robert frost)*, *malebranche are dreptate*, *amestecând citate din browning*, *fantezie febrilă în maniera lui hoffmann*, *denisa şi virginia woolf*, *omul fără însuşiri* (pentalogia neîncheiată a lui Robert Musil) şi lista s-ar putea întinde, bineînţeles, mult şi bine. Şi nu am făcut, până acum, decât să spicuim doar câteva dintre titlurile care avertizează explicit, prin ele însele, asupra caracterului intertextual al poemelor al căror paratext titlurile respective îl reprezintă, aproape neexistând poem în corpul căruia ochiul unui lector răbdător să nu poată să descopere aluzii, transparente sau ba, de natură livrescă.

Aşadar, adeseori, intertextul începe să funcţioneze la Mircea Ivănescu încă de la paratext: intertextualitatea necesară („obligatorie", cum ar fi zis Michael Riffaterre) o semnalează în aceste cazuri titlurile, cum am văzut, dar, în unele cazuri (mai rare, e drept), şi notele de subsol sau cele finale, care transcriu fragmente din texte exegetice despre autorii la care se face trimitere sau citate auxiliare din texte a căror identificare ar ridica mari, dacă nu insurmontabile, dificultăţi lectorului cu puterile neajutate de autorul însuşi. Dacă e să alegem iarăşi exemple, ne mărginim la a trimite la două poeme din volumul din 1986,

scris ca un dialog poetic cu Rodica Braga, numit *commentarius perpetuus* (titlul volumului constituind el însuşi un intertext cu un pasaj din *Jurnalul seducătorului* al lui Kierkegaard, această relaţie intertextuală fiind analizată până în ultimele ei consecinţe de Matei Călinescu în prefaţa antologiei poliromiste din poezia lui Mircea Ivănescu[105]). E vorba, mai întâi, de poemul *altă scholia sau despre seriozitatea jocului*, însoţit de şase note finale; cea dintâi citează un pasaj dintr-o profesiune de credinţă a beatnicului Gary Snyder, pus în relaţie (intertext în intertext, meta-intertext, dacă se poate spune astfel!) cu o frântură dintr-o discuţie, plasată de autor cu aproximaţie prin 1968, cu Nichita Stănescu, în care ploieşteanul angelic îi comanda un ciclu de poeme căruia îi indica şi titlul, într-un joc frecvent pe atunci în lumea literară; a doua notă citează în original o strofă din *Le Cor* al lui Alfred de Vigny; a treia, trei versuri dintr-un poem de Rilke, în traducerea („îmbunătăţită") a lui Ion Pillat; a patra reproduce, tot în original, ultima notaţie dinainte de sinucidere a lui Cesare Pavese; a cincea e traducerea aproximativă a unei propoziţii de-ale lui Nietzsche citată (iarăşi intertext de gradul al doilea) după *În luptă cu demonul* a lui Stefan Zweig; în fine, a şasea notă transcrie un vers din *La quête de joie* de Patrice de la Tour du Pin. Al doilea poem poartă titlul *nu atât o scholia cât o încercare de a cere iertare sau explicând de ce se plictisesc unii duminica* şi are la final şapte note. Cea dintâi reproduce un pasaj destul de extins din celebra *Istorie ilustrată a Angliei* a lui G.M. Trevelyan. A doua, alt pasaj, de asemenea relativ extins, din *Ecce homo* a lui Friedrich Nietzsche (mai precis, din capitolul intitulat *De ce scriu eu cărţi atât de bune*). A treia notă aduce sub ochii lectorului un citat din Albert Camus, din *Noces*, citat obsesiv pentru poezia şi viaţa lui Mircea Ivănescu, străbătându-le ca un veritabil fir roşu: „Je nomme vérité ce qui continue"[106]. A patra notă e alcătuită din câteva rânduri din jurnalul lui Kafka. A cincea e o

---

[105] Redăm numai concluzia analizei: "Deci: citatul pe care-l dă Mircea Ivănescu, cel care scrie primul poem al volumului colaborativ, este extras din prefaţa 'inedită' a unui fals editor care e el însuşi autorul textului prefaţat, tot aşa cum prefaţa generală a lui Victor Eremita, în virtutea aceluiaşi 'vechi procedeu literar', e scrisă de autorul întregii cărţi, care însă ţine să-şi ascundă adevăratul nume – deşi nu pentru totdeauna, de vreme ce Kierkegaard şi-a construit opera pseudonimă într-un paralelism perfect cu opera autonimă şi a intenţionat deci ca acest paralelism să nu rămână un secret. Ne aflăm aici în faţa unui joc ameţitor de ironii în ironii, de procedee în procedee şi de măşti sub alte măşti, un joc care sugerează un paradox filosofic clasic, regresul infinit. Acest joc, în varianta lui lirică, e în bună parte definitoriu pentru poetica şi poezia lui Mircea Ivănescu", Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi, Polirom, 2003, p. 11.

[106] În 1968, chiar înaintea debutului în volum, Mircea Ivănescu publică, în numerele 1 şi 2 ale revistei clujene *Steaua*, un amplu şi documentat studiu despre viaţa şi opera Albert Camus. Referitor la propoziţia din *Noces* care, peste ani, va deveni această a treia notă de subsol a poemului ivănescian, poetul român scrie: "Fraza aceasta este fără îndoială cea mai importantă din carte şi constituie punctul de plecare pentru întreaga meditaţie de mai târziu a scriitorului, punctul fix pe care-l reclama filosoful din anecdotă pentru a ridica pe el o lume întreagă" (*Steaua*, Cluj, 1/1968, p. 115) – judecată care i se aplică şi lui fără rest, dacă avem în vedere frecvenţa cu care această definiţie camusiană a adevărului revine, sub forma citatului sau a parafrazei, în poemele sale.

referinţă la poemul propriu intitlat *he he*, din *poeme nouă*, din 1983. A şasea e ultima replică a lui Hamlet, în traducerea lui Dragoş Protopopescu, iar a şaptea e luată din *Evreul din Malta* a lui Marlowe, fiind în acelaşi timp şi epigraf la *Portretul unei doamne*, cunoscutul poem al lui T.S. Eliot.

Novatoare pentru poezia română, tehnica poemului cu note de subsol sau finale nu e, evident, una nouă pentru poezia europeană, precedentul cel mai cunoscut datând încă din 1922 – fiind firește vorba de celebrul poem *Waste Land* a lui T.S. Eliot, cu cele 433 de note finale introduse la cererea editorului, întrucât rămânea o bună parte de coală tipografică nefolosită -, şi continuând până la poemele târzii, urmate de exegeze autoaplicate, ale lui Jorge Luis Borges. Însă nu inovaţiile formale de această natură, indiferent de întâietatea lor (incontestabilă) în literatura română, fac acum obiectul interesului nostru şi nu în această direcţie ne vom orienta observaţiile, ci modul în care, tocmai datorită acestor note şi referinţe date de însuşi autorul poemului, textul devine intertext, lectura – relectură şi literatura – metaliteratură. Din acest punct de vedere, remarcabil este, înainte de toate, modul în care notele, departe de a da lectorului sentimentul reconfortant al unui ajutor sau al unei lămuriri, îi induc, dimpotrivă, senzaţia unei confuzii crescânde cu fiecare trimitere care, departe de a se transforma într-un auxiliar preţios, e prilej de poticnire. Kierkegaard, Gary Snyder, Nichita Stănescu, Alfred de Vigny, Rilke, Cesare Pavese, Nietzsche, Stefan Zweig, Thomas Mann, Camus, Dostoievski – toţi aceştia intră într-un dialog altfel neverosimil, al cărui obiect nici măcar nu este şi nici nu poate fi precizat. Şi aceasta pe parcursul a mai puţin de şaizeci de versuri; pentru cititorul acomodat exclusiv cu poezia română, efectul iniţial este de glosolalie *high-brow*, de asocieri culturale incongrue şi incontinente, de malaxare dezarticulată a unor diverse fişe de lectură.

Însă pentru cititorul familiarizat şi cu poezia altor spaţii lingvistice, în special cu poezia de limbă anglo-saxonă, o asemenea tehnică de acumulare a altor voci literare în textul propriu nu are cum să aibă un asemenea efect de stranietate. Şi nu numai pentru că, aşa cum scrie T.S. Eliot într-un eseu despre *Poeţii metafizici*, „un anume grad de heterogenitate a materialelor asamblate într-o unitate sub imperiul minţii poetului este pretutindeni prezentă în poezie"[107]. Justificarea teoretică a necesităţii unei intertextualităţi galopante e alta. Ca un traducător de primă mână al lui Ezra Pound, Mircea Ivănescu ştie, o dată cu acesta, că, aşa cum se spune în *ABC of Reading*, „the sum of human wisdom is not contained in any one language, and no single language is CAPABLE of expressing all forms and degrees of human comprehension. This is a very unpalatable and bitter doctrine. But I cannot omit it"[108] („suma înţelepciunii omeneşti nu este conţinută în nici una dintre limbi şi nici o limbă anume nu este CAPABILĂ să exprime toate formele şi toate gradele

[107] T.S. Eliot, *Poeţii metafizici*, în *Eseuri*, Bucureşti, Univers, 1974, p. 195.
[108] apud Christine Brooke-Rose, *A ZBC of Ezra Pound*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1971, p. 33.

comprehensiunii omeneşti. Aceasta e o doctrină foarte greu de savurat şi amară. Însă nu pot să o omit."). Comentând acest pasaj îndeajuns de cunoscut din *ABC-ul lecturii*, Christine Brooke-Rose produce următoarea observaţie: „Human comprehension. For that is the point. Not knowledge (which is NOT culture since culture begins when one HAS forgotten-what-book), but understanding: the process once understood, 'the knowledge will stay by a man, weightless, held without effort.' For of course Pound wants us to go and read Cavalcanti and Dante and Arnaut Daniel and Confucius, if not in the original, then in his translations"[109] („Înţelegerea omenească. Fiindcă aceasta e cheia. Nu cunoaşterea (care NU e cultură, de vreme ce cultura începe când cineva NU mai-ştie-în-ce-carte), ci înţelegerea: procesul odată înţeles, 'cunoaşterea va sta pe lângă om, imponderabilă, reţinută fără efort'. Căci, desigur, Pound vrea să mergem şi să-i citim pe Cavalcanti şi Dante şi Arnaut Daniel şi Confucius, dacă nu în original, atunci în traducerile lui"). Fără ca lista de lecturi obligatorii (din moment ce intertextualitatea riffaterriană e şi ea „obligatorie") conţinută în finalul, în titlul sau în trimiterile din interiorul poemelor sale să fie mai eterogenă decât lista de lecturi obligatorii a lui Ezra Pound, unde Confucius e vecin cu Guido Cavalcanti, Mircea Ivănescu împărtăşeşte, pe urmele maestrului său declarat[110], o aceeaşi concepţie asupra naturii intertextualităţii poetice, derivată cu necesitate din imperfecţiunea post-babeliană a limbilor, vernaculare şi literare, deopotrivă. Toate limbile sunt carente sub raportul exprimării fără rest a umanităţii, în general, şi a umanităţii vorbitorilor lor, în particular; poezia este cea care trebuie să limiteze cât mai mult posibil acest handicap, coagulând în corpul ei, în afară de limba proprie, pe cât mai mult posibil acele limbi care s-au dovedit, în timp, capabile să genereze structuri de semnificaţie superioare, adică, mai simplu spus, limbile care, prin forţa lor internă, au născut, în ciuda limitei lor (sau, cine ştie, tocmai datorită acesteia), literaturi majore.

Poezia este, astfel, o sumă de poezii, iar poemul, o sumă de poeme. Pentru Goethe, conceptul de *Weltliteratur*, de literatură universală reprezenta cumularea translingvistică exhaustivă a tuturor literaturilor, a tuturor valorilor literare; într-un sens mai restrictiv şi, în acelaşi timp, mai tehnic, poezia devine, după Pound (implicit deci şi la Mircea Ivănescu), un *Weltpoem*, un poem universal, la alcătuirea căruia poetul nu are numai îndreptăţirea, ci chiar

---

[109] idem, p. 33.

[110] „În ce priveşte contactul pur cu poezia, m-au influenţat mult Eliot şi Ezra Pound. Cred că un păcat al literaturii române mai vechi (interbelice) şi de mai apoi îl reprezintă apropierea exclusivă de literatura franceză. M-a surprins o observaţie făcută de Ion Barbu într-un interviu; el spunea că poezia franceză este prea cerebrală şi preţioasă, pe când cea engleză este melodică şi se adresează sentimentului. Apropiindu-se de aceasta din urmă, poezia română ar avea mult de câştigat... Unul din preceptele lui Pound e că trebuie să scrii poezie la fel de bună ca proza bună. Proza bună ajunge întotdeauna la poezie, dar nu şi invers; sunt conştient de riscurile pe care mi le asum. Aş vrea să mă pot lăuda că am frânt câteva ritmuri tradiţionale, aşa cum se lăuda Pound că singura realizare a vieţii lui a fost spargerea pentametrului clasic al poeziei engleze" . Mircea Ivănescu, în interviul luat de Dinu Flămând şi publicat în numărul 4 din 1978 al revistei *Amfiteatru* (p. 12).

obligaţia să îşi aleagă materialele de construcţie nu numai din interiorul propriului spaţiu lingvistic („propriu", adică atât în înţelesul individual al constructului lingvistic propriu, elaborat în funcţie de educaţie, mediu, lecturi, talent, efort de autohtonizare a unor expresii din limbi străine ş.a.m.d., dar şi în înţeles colectiv, adică limba comună şi uzuală a societăţii din care poetul face parte prin naştere), ci şi din altele, a căror afinitate cu formula sa poetică şi omenească a învăţat-o învăţându-le limba. Aşa încât, fără să mai apară eterogenă, citarea diverşilor scriitori sau artişti se omogenizează, dovedindu-se a fi, în cazul cel mai lipsit de ambiţii teoretice, un exerciţiu de autodefinire. Aşa cum îndreptăţit scria Lucian Raicu în 1973, în cronica sa la volumul *alte versuri* din 1972, „e ca şi cum poetul ar face versuri nu cu alt scop decât acela de a-şi defini un spaţiu care să-l apere, un adăpost împotriva destrămării, utilizând aparent tot ce-i cade la îndemână, în realitate cu un spirit foarte selectiv, ştiind să utilizeze numai ce îi este de folos în constituirea decorului propriu, de intimitate densă, cu legături de-o excepţională omogenitate"[111]. Intertextualitatea este, prin urmare, dacă nu obligatorie, atunci cel puţin necesară.

Referindu-se la prima parte a aceluiaşi fragment fundamental din *ABC-ul lecturii*, Matei Călinescu observă, la rândul lui: „Nici o limbă nu e completă şi poetul sau chiar cititorul sunt datori să nu se mărginească la cunoaşterea unei singure limbi... Dezvoltând implicaţiile pe care le conţine conceptul de *logopoeia*, ajungem să înţelegem subtila funcţie a *citaţiei* în poetica practică a lui Pound (sau Eliot), ca să nu mai vorbim de numeroşii lor continuatori sau imitatori. Aşa cum un poet are tot dreptul să utilizeze fraze, expresii, formule, cuvinte luate din chiar sectoarele cele mai specializate ale limbii..., de ce nu i-ar fi îngăduit să facă uz şi de fraze, expresii, formule, cuvinte luate din scrierile altor poeţi...? O asemenea poezie presupune, evident, un cititor idealmente la fel de 'sophisticated' (cuvânt greu de tradus, însemnând ceva între subtil, pătrunzător şi rafinat intelectual prin cultură) ca şi poetul însuşi; ea este prin excelenţă o poezie *dificilă*"[112]. Iată implicaţiile acestei practici a unei intertextualităţi necesare: nu numai poetul *este dator* să aibă un limbaj pluristilistic şi plurilingvistic, dar şi cititorul. Rămânând comunicare „de la suflet la suflet", cu expresia lui Rimbaud, (de la un suflet complicat la alt suflet complicat, în cazul nostru) poezia nu mai are totuşi ca ideal putinţa de a comunica şi de a se comunica oricui, indiferent de gradul de cultură. Dimpotrivă, cititorul trebuie să fie „idealmente" la fel de „*sophisticated*" ca poetul însuşi; numai o poezie leneşă permite cititorului să fie leneş.

Ca să nu îşi simtă mintea turbionând atunci când aluziile la şi citatele din Kierkegaard, Kafka, Rilke, Nietzsche, Pavese, Camus şi alţii, nenumăraţi, se înghesuie în pagină, cititorul trebuie să aibă temele făcute şi să ştie, dacă nu *en expert*, atunci măcar la modul general, cum să manipuleze informaţiile despre

[111] Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu. "Alte versuri"*, în *România literară*, 1973, nr. 7, p. 10.
[112] Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1972, pp. 161-162.

aceştia, cum să organizeze tabloul de referinţe. Poezia de genul acesta nu mai poate fi citită, ca acum câteva zeci de ani, în liniştea grădinii, sub mărul sau sub teiul tradiţional; e o poezie incomodă prin definiţie, întrucât impune cititorului să aibă alături, în condiţii de maniabilitate rapidă, dicţionare ale limbilor majore, enciclopedii, câteva istorii literare, de asemenea câteva istorii ale filosofiei şi, dacă se poate, acces nelimitat la Internet. Nici măcar Ion Barbu nu a îndrăznit să ceară atât de mult cititorului de poezie.

Un poem scris în maniera aceasta are din start toate şansele să fie antipatic cititorului tradiţional de poezie. Gustul lui e violentat de tot ceea ce îi pare a ţine de o exhibare a caracterului livresc al literaturii; căci, într-adevăr, şcoala perpetuează mitul romantic al poetului care creează spontan, aşa cum privighetoarea cântă spontan. Dacă poezia se recomandă drept artificiu, atunci nu e decât o artă, iar nu un mod de viaţă, cum clamau romanticii. Literatura care se cere citită cu dicţionarul revoltă şi pare ridicolă, aşa cum, în convenţia religioasă, ridicol ar fi să te rogi cu dicţionarul. Sau, în termenii convenţiilor sociale, literatura care îşi arată convenţia apare, în ochii unui cititor format la o astfel de şcoală, indecentă, aidoma unei femeie care îşi arată în public desuurile.

Inutil să forţăm uşi deschise, polemizând cu ceea ce nu merită polemica. O să ne mulţumim să reproducem în contraparte, fără prea multe alte comentarii, câteva pasaje din celălalt mare maestru al lui Mircea Ivănescu, T.S. Eliot, din care a tradus, de asemenea, superlativ. Iată, spre exemplu, câteva cuvinte din *Introduction to the Poems of Ezra Pound*: „There is a shallow test which holds that the original poet goes direct to life, and the derivative poet to 'literature'. When we look into the matter, we find that the poet who is really 'derivative' is the poet who *mistakes* literature for life, and very often the reason why he mistakes is that – he has not read enough... For the educated person literature *is* life, and life *is* literature."[113] („Un test superficial spune că poetul original merge direct la viaţă, iar poetul derivativ la 'literatură'. Dacă examinăm problema, descoperim că poetul care e cu adevărat 'derivativ' e poetul care *ia greşit* literatura drept viaţă, şi foarte adesea motivul pentru care greşeşte este acesta – nu a citit destul... Pentru o persoană educată, literatura *e* viaţă, şi viaţa *e* literatură"). Sau: „if we approach a poet without this prejudice (cel al diferenţierii necesare faţă de predecesorii săi, n.n.), we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigourously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity"[114] („dacă ne apropiem de un poet fără această prejudecată, vom descoperi deseori că nu doar cele mai bune, dar şi cele mai personale părţi ale

---

[113] apud F.O. Matthiessen*, Tradition and the Individual Talent*, în *Modern Poetry. Essays in Criticism*, edited by John Hollander, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1968, p. 193.

[114] T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, în *The Norton Anthology of English Literature (Revised)*, vol. 2, New York, W.W. Norton & Company, 1968, p. 1807.

operei sale pot fi acelea în care poeţii morţi, strămoşii săi, îşi afirmă în chipul cel mai viguros nemurirea. Şi nu mă refer la perioada impresionabilă a adolescenţei, ci la perioada deplinei maturităţi"). Şi, în fine, „a good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest"[115], întrucât pentru el poezia este „a living whole of all the poetry that has ever been written"[116] („un bun poet va face de obicei împrumuturi din autori depărtaţi în timp, sau străini ca limbă, sau variaţi ca puncte de interes", (poezia fiind) „un întreg viu alcătuit din toată poezia scrisă vreodată"). Poetul real nu face deci diferenţiere între viaţă şi literatură - pentru el, adevărata viaţă şi adevărata literatură au naturi coextensive. Poezia nu e o aglomerare de texte, ci o aglomerare de celule vii; toate poemele scrise vreodată se leagă în lanţuri moleculare ce compun un organism viu. Efectul este acela că poetul lucid şi autoscopic descoperă adeseori în ADN-ul său celule lirice dobândite ca moştenire genetică de la alţi poeţi; de aceea este îndreptăţit să le expună în nume propriu – pentru că, datorită ascendenţei sale, ceea ce e străin pentru alţii, lui îi este propriu. Şi un poet matur este acel poet care ajunge să îşi cunoască bine ascendenţa, oricât de variată ar putea să fie aceasta din punctul de vedere al timpului istoric, al spaţiului geografic sau al epistemei creatoare.

În simplicitatea lui, cititorul nespecializat are totuşi, dintr-un anumit punct de vedere, dreptate: pentru un cititor de poezie, tehnica aceasta a citaţiei nu are nici o însemnătate dacă textul pe care se aplică nu este, înainte de toate, poezie. Dincolo de sofisticăria inteligentă a aluziilor şi referinţelor, textul trebuie să rămână, chiar şi pentru cititorul leneş sau fără putinţa ori voinţa verificării trimiterilor, poezie. Pierderea din ochi sau nerecunoaşterea unei referinţe, a unei aluzii, necunoaşterea vreunei limbi în care se citează un pasaj de (meta)literatură, până şi înţelegerea greşită a unui citat sau a unei trimiteri – toate acestea pot diminua semnificaţia poemului, însă nu au cu nici un chip voie să îi anuleze calitatea de poezie. Altfel, textul nu e decât un text, sau, cum peiorativ se spune în lumea cititorilor neiertător de exigenţi, o „făcătură", o probă sterilă de *techné*, străină de orice urmă de emoţie lirică reală. Se prea poate ca, ignorând sau urmărind numai superficial ramificaţiile livreşti, să nu ajungi să înţelegi cât de „mare" poate să fie o anumită poezie; însă, dacă acea poezie este cu adevărat „mare", ea trebuie să se comunice, chiar dacă diminuată, cel puţin ca *poezie*, fără explicitări date de alte calificative. O să ne întoarcem de aceea la poemul de la care am pornit, „*Deasupra-mi crengi de arbori se întind*", recitindu-l în întregime, de această dată cu scopul de a verifica, dincolo de trimiterile de natură livrescă, pe care le vom explicita, însă numai în măsura strictului necesar, prezenţa sau absenţa emoţiei lirice, *sine qua non* a oricărui text care are ambiţia de a exista ca poezie.

Speak, Memory...

---

[115] T.S. Eliot, *Philip Massinger*, în F.O. Matthiessen, *op.cit.*, p. 193.
[116] F.O. Matthiessen, *op.cit.*, p. 182.

Aşadar, poemul debutează cu un vers al cărui prim hemistih este, după cum de altfel era de aşteptat, identic cu primul hemistih al poemului eminescian din care fusese ales titlul:

> Stau în cerdacul tău – (i-aş scrie – dacă ar exista o fiinţă
> căreia să-i pot scrie astfel,
>
> în loc de
>
> Stau în cerdacul tău. Noaptea-i senină etc.

Sufletul romantic, confesiv şi reflexiv până peste marginile iertate, îşi mărturiseşte, încă din acest prim vers, arhicunoscuta afinitate pentru semantismul tematic al nopţii, şi poemul eminescian continuă construcţia cadrului natural încă cel puţin o strofă. Eul care locuieşte şi trăieşte poemele ivănesciene face şi de această dată unul dintre lucrurile pe care ştie să le facă cel mai bine: şi anume, să rupă firul abia început al descriptivismului şi să îl desfacă, prin tehnica proliferării parantezelor, într-o profuziune de fire care, fără a mai fi asertiv-descriptive, sunt dimpotrivă dubitative, asumptive, optative, subjonctive şi, în general, de orice natură care să contravină indicativului unei existenţe prea sigure. Sub ochii noştri se mai află, de fapt, încă o pereche de ochi, ai unui „autor" care citeşte poemul eminescian, lectura îi prilejuieşte varii rememorări, reminiscenţe de lectură şi de viaţă, deopotrivă, şi, impulsionat de acestea, începe să facă adnotări (după cum ne arată lămurit versul „Stau la masă şi scriu"). Poetul nu mai are spontaneitatea creatoare a romanticului, care, în mod simultan, trăia şi scria poemul în cerdac. Acum, el stă într-adevăr „într-un cerdac, la o masă de lemn", dar nu poetizează, ci trăieşte la mâna a doua poezia, dat fiind că recitеşte *Stau în cerdacul tău...*, cel puţin la nivel mental, în poem nefăcându-se nici o precizare cu privire la prezenţa vreunui volum de Eminescu; însă, dacă lectura e una mentală, atunci legătura afectivă dintre personajul care scrie în poem la o masă de lemn şi poemul eminescian e una şi mai profundă, întrucât ar însemna că e o lectură *par coeur*, şi deci de fapt o relectură, a unuia dintre poemele preferate.

Prin urmare, faptul că nu „trăieşte poetic", în sensul romantic, ci rememorează şi raţiocinează asupra unui poem, nu e unul peiorativ, poezia fiind suficient de organic înrădăcinată în el încât să fie spontan reactivă la cotidian. Persoana stă într-un cerdac, şi *Stau în cerdacul tău...* îi apare firesc în minte (sau în suflet?). Iar relectura, rememorarea poemului eminescian, din care noi nu „vedem", propriu-zis, decât câteva versuri, cele reluate ca atare în corpul poemului, se îngreunează de rememorările proprii, de amintiri „din cărţi" sau „din viaţă" (ghilimelele sunt necesare pentru că, după cum vedem, în bună descendenţă eliotiană, nu există separaţie clară între acestea la Mircea Ivănescu). Apelul la versurile eminesciene nici nu este întotdeauna unul

„veritativ", cum ar zice Paul Ricoeur[117], uneori procedeul mnemonic aducându-l, pe cel care rememorează în textul lui Mircea Ivănescu, în postura de a se delimita net sau chiar de a contrazice direct ceea ce se spunea în versurile eminesciene, aşa cum este cazul în versurile imediat subsecvente incipitului:

> Numai că noaptea nu e de loc
> senină. E o dimineaţă înserată,
> şi plouă mărunt. Însă eu stau acum într-un cerdac,
> la o masă de lemn.

Pe lângă afectivitatea care îl leagă atât de puternic de acest poem încât devine declanşatorul „anamnezei", personajul are şi luciditatea pandantă care să-i permită să observe deosebirile de situaţie între scenariul liric din poemul clasic şi situaţia sa. Intertextul, pe cât de livresc, pe atât de existenţial, joacă rolul de *primum movens*; restul e rezultatul disponibilităţii de *perpetuum mobile* poetic al sufletului/inteligenţei/memoriei celui care are această remarcabilă reactivitate livrescă la cotidian. La fel de afectiv, dar şi la fel de lucid ca personajul poemelor sale, Mircea Ivănescu îşi cunoaşte prea bine această disponibilitate, din moment ce, în interviul cu Dinu Flămând, mărturiseşte, referindu-se în acest context la faptul că scria poeme după titluri date la comandă de către prieteni, de Cezar Baltag, de exemplu, sau de către Nichita Stănescu, cum e cazul poemului *despre micile animale ale sufletului nostru*: „E mult mai simplu să scrii un poem pornind de la ceva, deci să te situezi în opoziţie sau prin ataşament. Cred că aici se vede cu adevărat structura mea livrescă"[118].

Cu această sesizare a diferenţei dintre situaţia „livrescă" şi situaţia lui „reală", personajul îşi începe depărtarea crescândă, numai în final diminuată, de textul eminescian. Obsesia (de origine camusiană, cum am precizat anterior) a adevărului care, prin continuitatea lui, se dovedeşte justificator, îşi face repede loc în text, plecând, altfel cu totul improbabil, de la versul „Cum tu te uiţi cu ochii în lumină" din *Stau în cerdacul tău...* (strofa a doua):

> – şi stau pândind
> (cu ochii închipuirii) cum dacă te uiţi cu ochii în lumină
> ai poate senzaţia - adevărată - a timpului străbătut
> (şi cum te gândeai că aceasta însemna cu adevărat să trăieşti.)

Dar sunt şi amintiri adevărate – acesta era titlul poemului care deschidea întâiul volum al lui Mircea Ivănescu, *versuri*, din 1968. „Aceasta ar însemna cu adevărat să trăieşti", sună versul din „*Deasupra-mi crengi de arbori se întind*", din volumul *alte poeme*, publicat în 1973. „Mereu ţi-ai spus că din cuvintele

[117] v. "Această dedublare a abordării cognitive şi a abordării pragmatice are o incidenţă majoră asupra pretenţiei de fidelitate a memoriei faţă de trecut; o astfel de pretenţie defineşte *statutul veritativ al memoriei* (s.n.)". Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, ed. cit., p. 18.
[118] *Amfiteatru*, 1978, nr. 4, p. 12.

astea / ale tale tu poţi să-ţi faci chipuri – şi să fie acolo / viaţa ta" – sunt versuri dintr-un poem numit *intrarea în clişeu* şi dedicat lui Mihai Şora, poem publicat în volumul din 1989, *poeme vechi, nouă*. Adevărul literaturii ca adevăr al vieţii, şi invers, adevărul vieţii ca adevăr al literaturii – iată una dintre marile suprateme ale operei ivănesciene. Iar ceea ce uneşte viaţa şi literatura este memoria, străbătându-le osmotic cu subtilii ei curenţi. „Dacă te uiţi cu ochii în lumină", gândindu-te la un poem drag şi la felul în care viaţa ta rimează (fie şi disonant) cu acesta, „ai poate senzaţia – adevărată - a timpului străbătut": „aceasta înseamnă cu adevărat să trăieşti". *Dove sta memoria*, cum spune acel vers al lui Guido Cavalcanti, din *Canzone*, care cu o frecvenţă atât de sporită apare citat în *Cantos*-urile lui Ezra Pound, afecţionate cu statornicie de către Mircea Ivănescu, traducător empatic al câtorva dintre ele – acolo unde se află memoria se află şi viaţa, şi literatura, îngemănate până la indistincţie de către Mnemosyne, care nu întâmplător este şi mama muzelor. Titlul-îndemn al autobiografiei lui Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* (*Vorbeşte, memorie*), este aplicabil pe de-a-ntregul, în sensul unui definitoriu principiu generator, poeziei lui Mircea Ivănescu.

Şi, mânat de dorinţa de a da adevăr acestei memorii, sau poate de aceea de a-i interoga adevărul, cel care atât de mult iubeşte literatura încât se lasă trăit de ea începe şi el să scrie:

> Stau la masă şi scriu. După o vreme îmi amintesc
> însă cum în poemul acela în versuri nesunătoare
> se stă de vorbă în faţa portretului unei doamne cu faţa străină,
> şi se explică multe lucruri, o adevărată poveste
> cu întâmplări şi sfârşit foarte nefericit, şi apoi,
> cu indiferenţă reală pentru evenimentul de acolo,
> cel care a povestit totul vorbeşte de altceva.

Ce anume scrie acest împătimit de poezie, nu vom şti nicicând, pentru că nu ni se spune, ca şi cum ar fi lipsit de importanţă, ca şi când producţia proprie de versuri ar fi oricum secundară în raport cu amintirile acestea ce dovedesc o detentă a asociativităţii cu totul ieşită din comun. Pentru că, după cum putem citi în continuare, „după o vreme", personajul îşi aminteşte de un poem în care e vorba de un portret al unei doamne, de care se leagă o poveste destul de încâlcită cu final nefericit. Ni se spun toate acestea, însă despre propriul poem (căci numai un poem bănuim că putea să scrie un asemenea iubitor de poezie) nu ni se spune absolut nimic. E mai importantă rezumarea poemului despre nefericita doamnă decât cea a poemului scris sub ochii noştri, la masa de lemn din cerdacul cu izomorfii eminesciene. Mefienţa faţă de poezia proprie, aflată la antipodul încrederii în sine a poeziei romantice care, nu-i aşa, abia după ce patru generaţii..., mefienţa aceasta, deci, e dublată de o valorizare în contrapartidă a reminiscenţelor din poezia/literatura altora; atunci când, scriind, se trezeşte făcând asociaţii cu texte ale altor poeţi/scriitori, se simte cumva justificat de vecinătatea consacrată. O astfel de atitudine este similară cu aceea a medievalului Bernard de Chartres, pentru care suntem toţi nişte pitici

căţăraţi pe umerii uriaşilor lor predecesori, încercând astfel, în ciuda handicapului, să vadă mai departe. Intertextualitatea este, la Mircea Ivănescu, şi un procedeu de auto-justificare prin afinităţi elective, prin poetice *Wahlverwandtschaften*. Ce a fost bun, frumos şi adevărat pentru maeştri, e la fel de bun, frumos şi adevărat şi pentru el.

În cazul particular al poemului *„Deasupra-mi crengi de arbori se întind”*, mecanismul „*sophisticated*” al acestor afinităţi elective aduce în memoria poetului, nici el nu explică în ce fel, poemul cunoscut al lui Robert Browning numit *My Last Duchess*, „poemul acela în versuri nesunătoare” în care „se stă de vorbă în faţa portretului unei doamne cu faţa străină, şi se explică multe lucruri". Revenind deseori în poemele ivănesciene sub forma aluziilor şi a referinţelor, *My Last Duchess* face cu adevărat obiectul unui interes ieşit din comun pentru poetul în cauză. În *Interviul transfinit*, Mircea Ivănescu îi mărturiseşte lui Vasile Avram: „există un poem care m-a obsedat o viaţă. Acolo se spune cum cineva, cel care vorbeşte – e un monolog dramatic, una din specialităţile poetului de care e vorba - îl opreşte deodată pe interlocutorul său, de fapt tăcut în acel poem, când trec printr-o anumită sală în drum, poate spre sala de mese. Şi îi atrage atenţia asupra unui tablou, un portret pe perete. Îi arată deci un portret – portretul 'ultimei mele ducese', căci vorbitorul este ducele din epoca renascentistă în care se desfăşoară evenimentele poemului"[119]. Repovestit aşa cum este mai sus, poemul lui Browning se dovedeşte, în mod cu totul neaşteptat, a fi similar, ca situaţie poetică, poemelor ivănesciene, de asemenea puneri în scenă monologale. Ducele de Ferrara, spunându-i interlocutorului prezumat de natura dialogală a poemului şi marcat dacă nu nominal, atunci măcar pronominal prin persoana a doua:

> That's my last Duchess painted on the wall,
> Looking, as if she were alive. I call
> That piece a wonder, now: Frà Pandolf's hands
> Worked busily a day, and there she stands.
> Will't please you sit and look at her?
>
> [E ultima mea ducesă cea pictată pe perete,
> Arătând de pare că e vie. Spun,
> Acum, că e o minune piesa asta: mâinile lui Frà Pandolf
> Au trudit din greu o zi, şi iat-o.
> Vrei, rogu-te, să te aşezi şi să o priveşti?]

şi povestindu-i cum a ales să imortalizeze chipul frumos, dar prea munificent în distribuirea nepreferenţială a graţiilor, pentru ca astfel zâmbetul acela îmbujorat („that spot of joy into the Duchess' cheek") să rămână numai al lui, povestindu-şi de fapt pe un ton nu întotdeauna aşa de neutru cum ar fi voit răvăşitoarea şi egoista iubire, pentru ca în final să-i spună ascultătorului:

---

[119] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*. Nicula, Ed. Ecclesia, 204, p. 77.

Then all smiles stopped together. There she stands
As if alive. Will't please you rise? We'll meet
The company below, then. I repeat

[Apoi au încetat surâsurile toate. Iat-o acolo
Ca şi când ar fi vie. Vrei, rogu-te, să te ridici? Ne vom alătura
Celor de jos, acum. Repet]

etc. şi trecând apoi la discuţii omeneşti, prea omeneşti despre zestrea viitoarei sale ducese (de unde deducem că interlocutorul e un reprezentant al viitorului socru, contele) – acest duce se poartă aidoma naratorului nenumit din poemele lui Mircea Ivănescu, care îşi povesteşte, pe un ton a cărui neutralitate, iarăşi, nu e întotdeauna atât de stăpânită pe cât se crede sau se spune, iubirea sau, după caz, părerea de rău pentru o anumită clipă trecută a iubirii sau a vieţii sale, clipă pe care încearcă să o smulgă trecutului. Altfel (intertextual) zis, să smulgă un sunet din trecutul vieţii, atunci când o clipă de acolo îi pare că trebuie să rămână, pentru că e prea frumoasă. Sau, cu cuvintele lui Mircea Ivănescu din interviul transfinit cu Vasile Avram, referitoare la acelaşi frumos poem al lui Robert Browning: „Snoava propriu-zisă a poemului nu are importanţă, şi nici legătură cu ceea ce spunem noi aici. Dar ideea mi se pare aceeaşi: Cineva alege o anumită clipă, o încremeneşte, îi dă astfel o altă lumină şi un alt înţeles, şi de aici porneşte un alt curs al acţiunii, care poate nu mai are nici o legătură cu situaţia de la care a pornit, sau – şi aici e, nu-i aşa, hic-ul – are, căci clipa de pornire a fost aleasă tocmai pentru că avea şi atunci o anumită importanţă şi un anume înţeles. Şi însăşi povestea de acum arată că importanţa aceea era reală"[120]. Ori, cum ni se spune din nou, într-un context pe deplin asemănător: „firește, e o ficţiune – şi o ficţiune pornind de la nişte resentimente, de la nişte regrete cu care povestitorul de acum îşi mai culege, de pe jos, din imaginea de odinioară, nişte cioburi pe care el le vede acum prilejuri pierdute. ('Amintirea unei anumite imagini poate nu este decât părerea de rău după o anumită clipă' – ne învaţă maestrul din totdeauna.)"[121].

Eternitatea iterativă

Depăşind cadrul restrâns al discuţiei despre *My Last Duchess* a lui Browning, înţelegem că se află, în aceste cuvinte, ca şi în practica lirică a lui Mircea Ivănescu, conştiinţa unei perpetue întoarceri recuperatoare spre un trecut, mai mult sau mai puţin apropiat, alcătuit din clipe benigne, când cel ce vorbeşte era „fericit ca un rege". Simona Popescu a observat o dată foarte nimerit, în legătură chiar cu Mircea Ivănescu, că această practică de îngheţare în

[120] *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, ed. cit., p. 77.
[121] idem, p. 76.

timp a timpului însuşi ţine, după expresia ei, de „eternitatea iterativă, aceea a visului sau a amintirii"[122]. Într-adevăr, o eternitate iterativă şi reiterativă, o „pedeapsă reiterată", cum sună titlul unui poem din *poesii nouă* (1982), este această neîncetată prefacere a timpului în veşnicie prin transformarea clipelor lui în cuvinte. O eternitate alcătuită din cuvinte, din cuvinte proprii sau ale altora, prin care cel ce le mânuieşte caută să nu uite că, aşa cum spune Platon, „maestrul din totdeauna", în *Timaios*, timpul este „copia mobilă a eternităţii"[123]. Iar pentru George Santayana, a cărui lectură Mircea Ivănescu a făcut-o, dacă nu la prima mână, atunci cu siguranţă cel puţin indirect, prin intermediul lui T.S. Eliot sau Ezra Pound, amândoi devoţi ai acestui „Emersonized Spaniard", cum îl numeşte Borges – George Santayana, aşadar, ştia şi el că „to live is to lose time; we can recover or keep nothing except under the form of eternity"[124] („a trăi înseamnă a pierde timp; putem recupera sau păstra ceva doar sub forma veşniciei"). În cazul lui Mircea Ivănescu, această veşnicie recuperată este, însă, o veşnicie destul de precară, pentru că, aşa cum observă Ion Pop în *Jocul poeziei*, referindu-se la poezia ivănesciană, „din timpul consumat nu mai rămâne decât o imagine rece, de extremă inconsistenţă, pierzându-şi înţelesul"[125]. Veşnicia, „faţa nemişcată a timpului", poate astfel deveni ea însăşi amintire, chiar dacă nu poţi nici chiar „a doua zi" să-ţi mai aminteşti a cui amintire este:

> Şi faţa nemişcată a timpului de dincolo, din curtea cu ploaie,
> e doar o amintire din care a doua zi
> nu mai recunoşti aproape nimic.

Amarul paradox al literaturii, care este viaţă fără să fie viaţă, face însă ca acest joc de maximă seriozitate să poată fi jucat cinstit şi eficient numai atunci când ineficienţa lui e conştientizată. Adevărul literaturii e unul plin numai atunci când nu se pierde din vedere minciuna ei. Realitatea ei, când nu ignori că e ireală. Funcţia existenţială a intertextualităţii, a întreţeserii cuvintelor tale cu cele ale altora, e manifestă numai atunci când se înţelege că textul nu e existenţă. Regulă valabilă pentru orice fel de artă. Acesta e motivul pentru care ducele de Ferrara, după ce îi prezintă persoanei reprezentându-l pe conte tabloul „ultimei sale ducese", se smulge din emoţia intensă generată de acel simulacru de viaţă, acel portret unde „ea stă / *ca şi când* ar fi vie" (s.n.) şi trece la discuţiile pedestre despre dota viitoarei ducese. Acelaşi motiv al înţelegerii depline a naturii de *als ob* a artei şi a literaturii e cea care îl aduce pe personajul

---

[122] Simona Popescu, *Ca într-un tablou al lui Victor Brauner*, în *Interval*, serie nouă, nr. 5-6 (13-14) 1998, Braşov, p. 20.

[123] "Atunci [Demiurgul] s-a gândit să facă, cumva, o copie mobilă a eternităţii şi, în timp ce orânduia universul, a făcut după modelul eternităţii statornice în unicitatea sa o copie care veşnic se mişcă potrivit numărului – adică ceea ce noi am denumit timp". Platon, *Timaios*, în *Opere*, *VII*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993, p. 150.

[124] apud Jorge Luis Borges, *Selected Non-Fictions*, edited by Eliot Weinberger, New York, 1999, p. 135.

[125] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1985, p. 372.

din poemul ivănescian în situaţia dureroasă de a admite irealitatea acesteia şi, consecutiv, a propriilor gânduri, cele care alcătuiesc materia însăşi a poemului, încât pierde şirul propriilor asociaţii şi nu mai ştie la ce se gândeşte:

> Însă femeia
> de acolo, din chipul ei pe perete, nici ea nu este
> reală. Acuma, afară plouă. Eu stau
> în cerdac – şi după o vreme nici nu mai ştiu
> la ce mă gândesc.

Ultima, singura certitudine, ultimul adevăr tangibil este acela al amestecării indiscernabile a literaturii cu viaţa, a ficţiunii cu realul, adică acela al confundării „crengilor mari" care te cuprind în „flori de umbră" din poemul eminescian cu „*aceste* crengi mari" care „în flori de umbră mă cuprind", după cum spune naratorul, în preajma cerdacului în care stă. Întreţeserea nu se mai face numai între texte, ci şi - sau poate mai ales - între viaţă şi texte. Intertextul devine, prin urmare, mai mult decât o practică literară - el este melanjul dintre literatură şi viaţă, singurul garant al posibilităţii vreunei forme de existenţă a adevărului, oricât de relativă s-ar putea dovedi aceasta:

> Adevărat este, pe de altă parte,
> că aceste crengi mari în flori de umbră mă cuprind.

Însă rezultatul acestui intertext existenţial este şi el, fatalmente, tot un poem, tot literatură, aşa încât din adevărul acesta nu rămâne nici o amintire, nici măcar a doua zi după aceea. Adevărul lui, care, ca orice adevăr, ar trebui să ţină de veşnicie, e de fapt adevărul unei veşnicii de o zi:

> Şi faţa nemişcată a timpului de dincolo, din curtea cu ploaie,
> e doar o amintire din care a doua zi
> nu mai recunoşti aproape nimic.

Astfel, intertextualitatea capătă, la Mircea Ivănescu, o funcţie existenţială majoră, încărcându-se în acelaşi timp cu un lirism amar, rezultat din simultaneitatea unei înţelegeri duble: pe de o parte, a necesităţii ei, ca practică literară (legată de insuficienţa poetică şi epistemologică a unei singure limbi) şi existenţială (viaţa dând adevăr literaturii, ca şi literatura vieţii pe care se aplică), deopotrivă. Pe de altă parte, e transparentă conştiinţa inutilităţii unei intertextualităţi care poate, în cel mai bun caz, să ducă la adevăruri de o clipă sau la veşnicii de o zi. Existenţa adevărului în timp şi continuitatea acestuia în timp, una dintre marile teme ale poeziei ivănesciene, nu poate exista, pentru poetul *Amintirilor*, fără intertext; însă, când intertextul începe să fie prezent, adevărul începe să fie absent. Intertextul e pe cât de necesar, pe atât de inutil. Chiar fără să fi insistat câtuşi de puţin asupa trimiterilor şi aluziilor, lirismul acestei „tristeţi a intertextului", ca să parafrazăm frumoasa expresie a lui Ion

Pop[126] (la rândul ei, probabil, parafrază a „tristeţii erudiţiei" de care Nicolae Manolescu îl bănuia pe Tudor Vianu), nu avea cum să nu ne fie aparent. Ceea ce înseamnă că - şi, cu aceasta, abia cum analiza noastră exersată pe poemul *„Deasupra-mi crengi de arbori se întind"* îşi atinge scopul -, dincolo de intertextualitatea lor (la urma urmei, probabil că tocmai datorită acesteia), textele lui Mircea Ivănescu sunt cu adevărat *poezie*, prin acest lirism al amărăciunii care le animă. Citaţia masivă nu numai că nu anihilează, dar chiar naşte, subtil dar deloc insesizabil, poezia. Ceea ce nu e câtuşi de puţin la îndemâna oricărui poet.

Discutând, în *Palimpsestes*, trei texte ţinând de marea tradiţie a prozei universale, şi anume *Don Quijote* al lui Cervantes, *Jacques le fataliste* al lui Diderot şi *Pale Fire* al lui Nabokov, Gérard Genette observa: „Cette hyperconscience, negociée en traitement ludique, de ses propres artifices et conventions est en même temps hyperconscience de sa relation à un genre et à une tradition"[127] („Această hiperconştiinţă, negociată ca tratament ludic, a propriilor artificii şi convenţii e în acelaşi timp hiperconştiinţă a relaţiei sale cu un anumit gen şi cu o anumită tradiţie"). La Mircea Ivănescu, „hiperconştiinţa" aceasta nu poate să pară legată de un tratament ludic decât la suprafaţă sau în măsura în care un joc poate să fie unul trist. În ceea ce priveşte conştiinţa demascatoare a propriilor convenţii, jocularităţile ivănesciene copiază numai mecanismele ludicului, sensul lor fiind întotdeauna iremediabil mohorât. Iar mohorala aceasta e dată de „hiperconştiinţa" apartenenţei la o tradiţie, mai exact de apartenenţa la tradiţia de maximă cuprindere a literaturii. În cronica la *alte versuri*, Lucian Raicu scria despre funcţionarea acestui mecanism de literaturizare şi deliteraturizare: „Mircea Ivănescu a construit mecanismul perfect al poeziei, ca pentru a-l privi cum funcţionează şi a se convinge în fine că nu *foloseşte* la nimic. Dincolo de poezie, obsesia extraordinar de vie... rămâne aceea a *adevărului* şi a consistenţei sale"[128].

Ceea ce nu înseamnă că, pentru Mircea Ivănescu, literatura ar fi în vreun fel demonizată şi poetul ar încerca, prin poemele sale, să o exorcizeze. Câtuşi de puţin; chiar pe dos, pentru el literatura face obiectul unei afecţiuni intense, şi tocmai acest exces sentimental îl aduce, în cele din urmă, în situaţia de a intra în divorţ cu ea. Cel mai exact e să spunem că iubirea lui Mircea Ivănescu faţă de literatură este o *Haßliebe*, o iubire tincturată de ură. Cu inteligenţa sa deosebit de sensibilă la ceea ce constituie romanul literaturii, Lucian Raicu a văzut în aceasta un echivoc tragic: „cu prea multă înverşunare se vorbeşte de caracterul 'livresc' al acestei poezii, care, în realitatea ei cea mai exactă, înseamnă, cu totul dimpotrivă, o experienţă radicală a spiritului, dusă de la familiarizarea pe viaţă cu biblioteca până la dezgustul de 'carte', de tot ce reprezintă literatura, 'lecţia'

---

[126] "Ceea ce transpare chiar de la un prim contact cu o astfel de lume este fundamentala *tristeţe a literaturii*". Ion Pop, *op. cit.*, p. 364.
[127] Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 553.
[128] Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu. "Alte versuri"*, în *România literară*, 1973, nr. 7, p 10.

ei până la urmă inutilă. Critica modului livresc e una din temele cele mai convingătoare ale acestei lirici care a epuizat învăţătura cărţilor – şi totuşi nu se poate lipsi în nici un fel de ea. *Iată un echivoc tragic*"[129] (s.n.). Acum, e secundar, din punctul de vedere al discuţiei noastre, dacă ambiguitatea aceasta afectivă e sau nu tragică ori conducătoare de tragic, deşi merită să observăm, *en passant*, că, în *Estetica tragicului*, Johannes Volkelt clasifica „profund tristul" ca ţinând de un domeniu aflat în vecinătatea imediată a tragicului[130], iar „tristeţea intertextului" e, desigur, una profundă. În economia demonstraţiei noastre, ceea ce contează cel mai mult în observaţia, fără îndoială exactă, a lui Lucian Raicu este faptul că sastiseala aceasta de cărţi e mai mult decât o joacă, e în fapt, în ordine teoretică, o „critică a modului livresc" şi, în acelaşi timp, în ordine practică, un paradox existenţial al celui „care a epuizat învăţătura cărţilor - şi totuşi nu se poate lipsi în nici un fel de ea". E, aceasta, înţelepciunea unui paradoxal cărturar-poet. Pentru Mircea Ivănescu, livrescul şi, particularizând pentru obiectul discuţiei noastre, intertextualitatea cuprind materia vieţii, nu numai aceea a literelor şi cuvintelor, şi o cuprind mai bine decât viaţa însăşi.

Insistăm cu precădere, în aceste pagini, asupra funcţiei transliterare, existenţiale a intertextualităţii la Mircea Ivănescu pentru că, de la o vreme încoace, şi cu precădere de la optzecism încoace, poezia lui e percepută - greşit, după părerea noastră - în sensul unei mari poezii scrise într-un registru minor, percepţie care, în cazul criticilor cu gust poetic mai puţin sigur, a putut să dea impresia că, în creaţia lui Mircea Ivănescu, avem de-a face cu o „arie tematică mignonă"[131]. Ajunge, pentru a ne convinge, să producem un citat semnificativ din optzecistul *primus inter pares*, Mircea Cărtărescu, unul dintre cei mai buni cunoscători ai poeziei lui Mircea Ivănescu: „Pâsloase, difuze, ţesătură destrămată de amintiri, reminiscenţe, dibuiri nesigure ale unor stări de spirit, aluzii aburoase, istorioare vag ironice, persiflări benigne la adresa poeziei..., poemele lui Mircea Ivănescu sunt texte fibroase şi concrete ce nu vin de nicăieri şi nu se îndreaptă nicăieri". Sau, puţin mai jos: „*mopete* şi amicii săi par desprinşi dintr-o serie de benzi desenate sau *cartoons*)". Sau, iarăşi, încă şi mai bemolizant (ca modalitate definitorie, pentru că, sub aspect valoric, Mircea Cărtărescu este unul dintre criticii literari care îi acordă lui Mircea Ivănescu o poziţie de cap de serie în poezia română postbelică): „Un proustianism difuz, nesistematic, un refuz al efectelor şi al revelaţiei, un verbiaj rătăcit în expresii uzuale, paranteze, dibuiri, un ton de confesiune ce nu are nimic de mărturisit şi de meditaţie unde nu este nimic de gândit, dar mai presus de orice o blândă, neurastenică nostalgie formează substanţa 'poesiilor' lui Mircea Ivănescu"[132]. Nu numai la Mircea Cărtărescu, dar la o bună parte a criticii noastre de poezie autoironia dizolvantă ivănesciană e luată ca un fel de arlechinadă sau ca o

[129] idem.
[130] v. Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Bucureşti, Univers, 1978.
[131] M. Ungheanu, *Mircea Ivănescu: "Versuri"*, în *Luceafărul*, 1968, nr. 38, p. 2.
[132] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1999, pp. 315-316.

colecţie de „istorioare vag ironice", aluziile intertextuale tratate drept „persiflări benigne la adresa poeziei" iar confesiunea neîntreruptă înţeleasă ca o „confesiune ce nu are nimic de mărturisit". Acolo unde Lucian Raicu vedea o „critică a modului livresc", Mircea Cărtărescu vede, postmodern, „o serie de benzi desenate sau *cartoons*"; unde cel dintâi vede tragic, cel de-al doilea vede *comics*. Numai poezia de calitate poate genera efecte de lectură atât de contrarii.

Se prea poate ca poetul însuşi să se fi văzut uneori astfel, din moment ce, vorbind într-un rând despre generaţia '60 (bineînţeles, fără să se includă şi pe sine în ea, deşi locul său e neîndoielnic acolo), o caracteriza astfel: „Si è avuto cosi il debuttante tardivo Leonid Dimov, Florin Mugur, il prosatore (apparente) Petre Stoica ed altri che hanno subito trasformazioni nei confronti dell'andamento generale della lirica e dalla quale i poeti degli anni '80 hanno molto appreso: l'annotazione del quotidiano, il registro prosaico e buffone, l'istrionismo, il pathos sarcastico, la belligeranza ludica e l'arlecchinata"[133] („I-am avut astfel pe debutantul târziu Leonid Dimov, pe Florin Mugur, pe prozatorul (aparent) Petre Stoica şi pe alţii care au cauzat transformări în discuţiile despre mersul general al liricii şi de la care poeţii optzecişti au învăţat mult: adnotarea cotidianului, registrul prozaic şi bufon, histrionismul, patosul sarcastic, beligeranţa ludică şi arlechinada"). Însă un poet este rareori cum crede că este. Dacă e drept că adnotarea cotidianului şi, uneori, patosul sarcastic ori histrionismul sunt atribute ale poeziei ivănesciene, e totuşi nedrept şi inadecvat să citim cu instrumente de analiză ce se aplică registrului bufon o poezie atât de preocupată de propriul adevăr încât preferă uneori să fie mai degrabă antipatic de serioasă. Nicicând nu e mopete un arlechin; gesturile pe care le putem bănui de absurd – plimbările cu câinele de aer, îngrijirea glastrei sufleteşti proprii etc. – sunt puţine şi nu au nici o tangenţă cu bufoneria sau comicăria. Cu totul pe dos, mopete nu e un jocular, ci un obsedat de marile probleme – adevărul, timpul, moartea, iadul, remuşcările revin mereu în „însinguratele sale drumuri lăuntrice" -, al căror înţeles îl caută adnotând fie cotidianul, fie groasele tomuri de care este mereu însoţit. Referinţele la literatură nu sunt simple „persiflări benigne la adresa poeziei", ci efecte ale nicicând istovitei obsesii de a-şi justifica propriul spirit prin literele altora. Tot ceea ce ţine de transcendenţa textuală duce spre propria imanenţă. Fiinţa poetică e o extensie a poeticului, iar intertextualitatea e principalul instrument de întreţinere a acestei uimitoare vitalităţi livreşti.

Mai scurt şi mai abrupt spus, Mircea Ivănescu caută în cărţi fiinţa proprie şi fiinţele apropiate lui, *adevăratele* fiinţe, iar paradoxala *Haßliebe* despre care am vorbit vine din aceea că fiinţele acestea pâlpâie deasupra textelor aidoma flăcărilor de pe comorile îngropate şi, tot ca acelea, dispar când te apropii de ele. Iluzorii, nu-i aşa, în lumea fenomenală, cele existente se dovedesc la fel de iluzorii şi în ceea ce ar trebui să fie lumea numenală. Într-un poem ce

[133] *Conversazione tra Eugène van Itterbeek e Mircea Ivănescu*, în *Si scrive. Rivista di litteratura*, Cremona, 1995, p. 246.

„adnotează" titlul unui roman al lui Faulkner, putem vedea cum neputinţa de a se regăsi cu „ea" în paginile cărţii se face o durere tăcută, marcată în text prin repetiţia din finalul citatului:

> Şi pe urmă, ea nici n-a citit cartea
> cu lumina apăsătoare de vară (şi acolo
> lumina de august nici nu se decolorează spre seară -
> e mereu o arşiţă de început de după-amiază,
> şi nu e vorba de ea, nu e vorba de ea).
> (Joc livresc)

Din exemple precum acela de mai sus este alcătuită o bună parte din poezia lui Mircea Ivănescu. Nu o inventariere, oricum aproape imposibilă, a ocurenţelor livreşti de genul acesta ne interesează în discuţia noastră, ci poemele relativ rare în care această *quête* a fiinţelor dragi prin materia deceptivă a literaturii se acutizează în asemenea măsură încât durerea (cuvântul, după cum se va vedea, nu păcătuieşte deloc prin tărie) de a nu le putea găsi *cu adevărat* în ficţiunile comune se face transparentă. „Din cărţile citite, iubita mea, răsai" – parafraza de origine eminesciană ar putea funcţiona foarte bine ca un fel de monogramă a poeziei ivănesciene, înţeleasă sub acest aspect.

Încă mai edificatoare decât poemele de dragoste, în suferinţa discretă care le inervează într-un mod pe de-a-ntregul irecognoscibil pentru cititorul care nu (re)cunoaşte aluzia biografică, sunt poemele al căror subiect se referă, acoperit sau nu, la moartea mamei sau la fratele dispărut în mod tragic[134]. Poeme precum *dimineaţă cu ploaie*, *pisica se leagă de casă*, *despre moarte ca revedere*, *poveste scurtă*, *o vizită, seara*, *palide stele*, *i promessi sposi*, amintirea cu numărul şaisprezece din volumul intitulat, firește, *Amintiri*, poate întâi de toate minunatul poem-ciclu *lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet* şi alte câteva, nu multe, sunt construite într-o cheie a unui lirism mult mai puţin indirect decât celelalte. Subsolurile intertextuale, (auto)ironia, jocul măştilor poetice, autocomentarea deceptivă – toate acestea nu mai fac parte din recuzita poemelor acestora, care, de fapt, nici nu mai par că ar avea vreo recuzită. În termenii împrumutaţi din arta scrimei, am putea să zicem că se renunţă aici, fără ezitare, la jocurile de încheietură şi se mizează totul pe o fandare directă, pe viaţă şi pe moarte, ce angajează aşadar, în mod direct, întreaga existenţă.

Spiritele fiinţelor dispărute sau absente par a bântui aceste construcţii lirice, precum spiritul lui Hamlet-senior meterezele de la Elsinore, iar experienţa mnemonică, conţinută cu atâta dramatism în versurile ivănesciene, pare a asculta de o poruncă similară celei rostite de spiritul regelui asasinat, care, atunci când dispare pentru penultima dată, i se adresează fiului său astfel:

---

[134] Un istoric succint al vieţii şi al sinuciderii lui Emil Ivănescu la mai puţin de 22 de ani (8 august 1921 – 6 iunie 1943) e realizat de Matei Călinescu în prefaţa antologiei de la Polirom, din 2003 (pp. 21-22), ca şi în *Amintirile în dialog* cu Ion Vianu (Iaşi, Polirom, 1998, pp. 100-101).

„Adieu, adieu, adieu... remember me!". Ca şi Hamlet, personajul (personajul?) poemelor ivănesciene caută şi el să se convingă de realitatea substanţială a acestor spirite nesubstanţiale, îşi aduce neîncetat aminte de ele, îşi vede viaţa inextricabil legată de ele sau de absenţa lor; mai mult, aşa cum personajul shakespearian îşi revede, la modul simbolic, tatăl atunci când regizează o piesă de teatru, şi personajul ivănescian vede urmele celor absenţi risipite prin cărţile citite şi atunci le invocă, le conjură prezenţa regizând un poem în care, pe lângă memoria cărţilor, în substanţa lirică intră şi memoria fiinţelor dragi lui – face deci tot ce-i stă omeneşte şi poeticeşte în putinţă pentru ca să îşi amintească de ele, sau poate pentru ca ele să îşi amintească de el. Aşa încât putem să conchidem că atât prinţului danez, cât şi lui mopete li se potrivesc fără rest cuvintele Ilenei Mălăncioiu despre modul de acţiune al lui Hamlet: „El porneşte prin a nu-şi alege faptele, ci a le lăsa pe ele să-l aleagă, pentru a-i arăta că are o anumită misiune şi sfârşeşte prin a le alege, a le organiza după legea chinului său şi a-şi face din ele un univers. Hamlet crede în universul făcut de el însuşi după legea chinului său ca în singurul univers în care i se poate revela adevărul căutat. Totodată se înspăimântă de acest univers şi de adevărul ascuns în el"[135].

Iată, ca exemplificare, un pasaj destul de lung al poemului *poveste scurtă* (de fapt, a doua lui jumătate):

> a trebuit să plecăm – eu şi mama – a doua zi.
> la amiază eram acasă.
> nici n-am fost prea bolnav. în aceeaşi zi,
> îmi amintesc, am stat lungit pe covor, în sufrageria mare,
> şi am citit cartea „arcaşul verde". îl invidiasem pe fratele meu
> - care rămăsese acasă - pentru că o citea în ajun.
> acum, după aproape o viaţă, sunt în oraşul acesta –
> stau în restaurantul de jos – unde atunci n-am intrat -,
> şi beau alcool tare. a trecut, într-adevăr, o viaţă.
> mama se bucurase mult de ocazia aceea să meargă la mare,
> fusese cu ani înainte, când fratele meu şi sora care a murit
> înainte de naşterea mea erau mici.
> mama a mai fost după aceea la mare o dată -
> după ce s-a sinucis fratele meu – cam la cinci ani după ce eu
> i-am risipit acea bucurie cu boala mea bruscă.
> a mai vrut să meargă o dată, încă mulţi ani mai târziu,
> în vara dinaintea iernii când a murit. medicii nu i-au dat voie.
> acuma, eu sunt aici. stau la masă şi scriu.
> e noapte acum. astăzi a fost senin, lumină albă de soare,
> şi marea, albastră, la capătul străzii din colţul restaurantului.

Un copil strică plăcerea mamei sale de a merge la mare împreună cu el, îmbolnăvindu-se uşor şi mimând o gravitate inexistentă a bolii, sau, pur şi simplu, mimând boala, astfel încât mama e nevoită să se întoarcă acasă a doua

[135] Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978, p. 39.

zi. Cauza micii prefăcătorii a copilului (care, oricum, avea des crize de febră, acestea de acum reprezentând poate clasica *Reisenfieber*) era invidia pentru faptul că, în ajun, înainte de plecare, fratele său – care, peste destul de puţini ani, mai precis cinci, se va sinucide – citea *Arcaşul verde*; revenit acasă, stă lungit pe covor şi citeşte şi el cartea. Mulţi ani după aceea, ajuns în acelaşi oraş, adultul rememorează povestea aceasta scurtă şi simplă şi o aşerne pe hârtie, neomiţând, în câteva rânduri, să se învinovăţească, mai mult sau mai puţin subtil, pentru ca, în final, să consemneze condiţiile climaterice ale zilei tocmai încheiate, şi astfel tonul final devine cu totul neutru (cam ca în *My Last Duchess* sau cam ca notaţia lui Titu Maiorescu în jurnal din ziua delabrării lui Eminescu), dureros de neutru, prin contrast cu gravitatea cronicii de familie anterioare, care ajunge de la respectiva poveste la menţionarea a celor trei morţi ale unor persoane dintre cele mai apropiate – adică aceea a surorii, a fratelui şi a mamei.

Acest scenariu conţine, în brevitatea lui, *alephul* poeziei ivănesciene: remuşcările, derivate de obicei din culpabilităţi care în ochii lectorului par minore, ele fiind, însă, vârful aisbergului cufundat în materia complicată a proceselor sufleteşti dostoievskiene (Dostoievski e deseori citat în poemele ivănesciene); referinţele biografice, de obicei mascate, aici de o directeţe masochistă; scrisul la o masă dintr-un local; referinţele livreşti, aici la literatura copilăriei, împărtăşită cu fratele mult iubit; pluralitatea similiproustiană a planurilor temporale, „acum" opus lui „atunci" şi nuanţat de „după aceea" sau de „cam la cinci ani după" şi aşa mai departe. Cărţi absente, persoane absente, vremuri absente se omogenizează în pasta sufletească a celui ce-şi aminteşte şi scrie ce-şi aminteşte. Literatura, fiinţa şi timpul devin astfel indiscernabile, iar întreţeserea lor inextricabilă alcătuieşte de fapt natura reală, transliterară şi poate, în cele din urmă, chiar transexistenţială, a intertextualităţii ivănesciene.

Discreţia şi intertextul

Îndreptându-ne spre finalul acestei analize, ultimul punct care necesită clarificare este cel referitor la mecanismul de natură discretă al intertextualităţii. Cuvântul „discret" este, după cum se ştie (a se vedea spre edificare *Dicţionarul latin-român* al lui Gh. Guţu, apărut în 1966 la Editura Ştiinţifică), rezultat direct din participiul verbului *discerno*, *discernere*, înrudit cu *cerno*, *cernere*, care înseamnă, printre altele, „a (se) distinge, a (se) hotărî", a-şi da deci seama de hotarele, de limitele proprii. Având în minte cele discutate în paginile anterioare, e limpede că acest exerciţiu etimologic nu e câtuşi de puţin un act gratuit: discreţia, ca formă de intertextualitate, înseamnă, pentru Mircea Ivănescu, altceva decât o simplă tehnică literară - ea este, mai mult decât o metodă literară, o metodă existenţială ce presupune *a cerne* neîncetat prin sita textului propriu textele altora, pentru a putea, într-un prezumat final, *a discerne*, în toate sensurile de mai sus, propria fiinţă, poetică şi nu numai. În fapt, mai mult chiar decât cărţi, se cern şi se discern, prin această sită intertextuală, şi absenţele unor fiinţe iubite, şi timpuri şi vremuri absente, şi uneori chiar

absenţe proprii. Şi, cum ceea ce a constituit obiectul discernerii este, ne spune memoria abisală a limbii, un obiect discret, înseamnă cu necesitate că intertextualitatea din poemele lui Mircea Ivănescu este şi ea una discretă, sau generatoare de discreţie.

Ne amintim că ştim, de la Alexandru George, că „originalitatea... nu se poate stabili decât în cadrul unui raport"[136]; prin urmare, ne este de cel mai mare folos să vedem că acest mod ivănescian de înţelegere a intertextualităţii e afin cu ceea ce Ezra Pound numea „the excernment", de la latinescul *excerno, -ere, -crevi, -cretum* (a se consulta acelaşi dicţionar al lui Gh. Guţu), care înseamnă „a separa, a alege de o parte". Înrudită etimologic cu discernerea, excernerea presupunea, după Pound, „the general ordering and weeding out of what has actually been performed. The elimination of repetitions... The ordering of knowledge so that the next man (or generation) can most readily find the live part of it, and waste the least possible time among obsolete tissues"[137] („ordonarea generală şi plivirea a ceea ce s-a făcut deja. Eliminarea repetiţiilor... Ordonarea a ceea ce se cunoaşte astfel încât omul (ori generaţia) care urmează să poată găsi cu cea mai mare eficienţă partea vie din aceasta, şi să risipească pe cât posibil mai puţin timp printre păienjenişuri desuete"). A excerne înseamnă, într-un sens înrudit cu cel al discernerii ivănesciene, a selecta, din câmpul imens al cunoaşterii artistice, ceea ce este viu, ceea ce reprezintă viaţă sau posibilitatea vieţii. Pentru Mircea Ivănescu, aceasta implică, pe lângă cărţi, şi amintiri, şi fiinţe, într-o lipsă de ordine care este lipsa de ordine a vieţii înseşi. Pentru Ezra Pound, excernerea se aplică exclusiv literaturii, pentru profitul viitoarelor generaţii de lectori.

Se poate observa, aici, principala diferenţă dintre discernere şi excernere: cea dintâi se curbează asupra ei însăşi, implicând un continuu efort de autodefinire, de tautologică discernere a propriei identităţi prin *bric-à-brac*-ul de amintiri livreşti ori existenţiale; cea de-a doua nu e o metodă existenţială, ci una strict epistemologică, de selecţie a ceea ce merită cunoscut şi de recitire a acestor obiecte selectate, orientată spre redescoperirea literaturii ca viaţă. Excernerea, aşa cum o înţelege Pound, exclude orice noţiune a proprietăţii celui care practică tăietura, decupajul; poetul american scrie undeva: „Il n'y a pas de propriété privée dans la plupart des mes jugements et je ne peux pas interrompre chaque phrase ou paragraphe pour attribuer un auteur à chaque couple de mots"[138] („Nu există proprietate privată în cea mai mare parte a judecăţilor mele şi nu pot să întrerup fiecare frază sau paragraf ca să atribui un autor fiecăror două cuvinte"); discernerea, dimpotrivă, implicând, pe lângă tradiţia literară comună, şi tradiţia propriei vieţi, fiinţe dragi, amintiri strict individuale, este, în cea mai mare măsură, personală, este proprietate privată în

---

[136] Alexandru George, *Simple întâmplări în gând şi spaţii*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982, p. 84.
[137] Ezra Pound, *Date line*; apud Christine Brooke-Rose, *op. cit.*, p. 18.
[138] Ezra Pound, *Écrits sur la musique*, în *PO&SIE*, 1978, p. 26.

cel mai înalt grad cu putinţă. Discernerea aduce cu practica jurnalului, excernerea cu cea a manualului. Pound însuşi, conştient de didacticismul superior şi paradoxal anarhist cu care era înzestrat, şi-a numit un text fundamental din 1928 *How to Read*, şi putem găsi în acesta încă o justificare a necesităţii şi utilităţii excernerii: „To tranquilize the low-brow reader, let me say at once that I do not wish to muddle him by making him read more books, but to allow him to read fewer with greater result"[139] („Ca să-l liniştesc pe cititorul blazat, o să-i spun pe dată că nu doresc să-l zăpăcesc făcându-l să citească mai multe cărţi, ci să fac astfel încât să citească mai puţine cu un spor considerabil mai mare"). Prin urmare, în termeni sensibil mai apropiaţi de vremurile noastre, am putea cu temei să spunem că excernerea ţine de *know-how*, discernerea de *know-who*.

Din întreaga tradiţie literară europeană, *y compris* şi literatura americană, cu o severitate apropiată uneori de obtuzitate (i s-a reproşat aceasta chiar de către prietenul său superlativ, T.S. Eliot, dar şi de către alţii, la fel de demni de atenţie, precum A. Alvarez), Ezra Pound a „ex-cernut", pentru cititorii posterităţii sale, în sensul revivificării, al anulării prejudecăţii de sicitate iremediabilă a clasicilor, pe Homer, Sappho, Hesiod, Ovidiu, Horaţiu, Catullus, Sextus Propertius, apoi pe Villon, poezia medievală nordică (*The Seafarer*, *Grettirsaga*, *Burnt Njál*, înainte de toate), apoi poezia provensală, cu precădere Bertrans de Born şi Arnaut Daniel, după aceea pe Dante şi poeţii toscani, mai ales pe Guido Cavalcanti şi Cino da Pistoia, pe Chaucer şi Marlowe, câte ceva din Goethe şi din Heine, din George Crabbe şi din Alexander Pope, *Tom Jones* al lui Fielding, *Tristram Shandy* de Sterne, parţial Voltaire, iar dintre moderni pe Gautier, Laforgue, Corbière, Stendhal, Flaubert, Rémy de Gourmont, Walter Savage Landor, Henry James, Wyndham Lewis, James Joyce, W.B. Yeats, T.S. Eliot, Robert Frost, William Carlos Williams. La care se adaugă, desigur, poezia chineză, marea, suprema lui revelaţie, descifrată de Pound pentru întreaga poezie modernă pe urmele şi din manuscrisele sinologului Ernest Fenollosa[140].

Ceea ce a „dis-cernut", Mircea Ivănescu nu a intenţionat să fie un manual practic de literatură universală, precum Ezra Pound, şi, de aceea, tabloul său de referinţe este, din perspectiva diacroniei, mai restrâns, poate. Nu din pricina vreunor disparităţi de mobilare livrescă, Mircea Ivănescu fiind şi el, ca şi Ezra Pound, un Ireneo Funes trecut prin mii şi mii de cărţi. Diferenţa e aceea că pentru poetul român contează în primul rând „ceea ce continuă", adevărul unei piese literare e dat de recurenţa sa continuă în mintea/sufletul celui ce o citeşte; desigur că, dacă facem un exerciţiu şi comparăm „lista lui Pound" (înţeleasă cam aşa cum înţelegem sintagma „lista lui Manolescu") cu poemele lui Mircea Ivănescu, o să regăsim în textele poetului român aluzii la mulţi dintre literatorii recomandaţi de către maestrul anglo-saxon. Însă vom regăsi şi citate din sau

[139] Ezra Pound, *How to Read*; apud Christine Brooke-Rose, *op. cit.*, p. 18.

[140] Pentru discuţii mai detaliate referitoare la ce înseamnă „the excernment" la Ezra Pound, cititorul poate consulta cartea citată a Christinei Brooke-Rose, pp. 18-36.

referinţe la literatura „neserioasă", literatura pentru „copii", spre exemplu, cum ar fi cele la sau din *Arcaşul verde*, şi din *Nepoata regelui* de Oppenheim, şi din *Ultima licornă* a lui Peter Beagle (tradusă chiar de Mircea Ivănescu), precum şi din varii romane poliţiste. Literatură, adică, „neserioasă" după gustul poate excesiv de subţire al lui Pound, care nu ar fi „excernut" în ruptul capului nici o pagină aflată, din punctul de vedere al calităţii ei, sub standardul superlativităţii literare.

În interviul din *Amfiteatru*, poetul îi destăinuia lui Dinu Flămând: „adevărul este că m-au influenţat mult romanele poliţiste. Nu vi se pară curios, romanele poliţiste clasice englezeşti sunt îmbibate de acea atmosferă statică în care relaţiile dintre personaje sunt esenţiale – viaţă, moarte, sinceritate. Poemele la care ţin cel mai mult sunt calchiate după aceste romane!"[141]. Viaţă, moarte, sinceritate, adică adevăr – „lista lui Ivănescu" pune, spre deosebire de cea a lui Pound, mai mult preţ pe acestea. *Vademecum*-ul poundian are calităţile unui compendiu de literatură performată la cel mai înalt nivel tehnic; cel ivănescian, pe acelea ale unei antologii de uz personal, având ca temă relaţia dintre adevărul vieţii şi adevărul literaturii, lipsită, prin urmare, de orice intenţie programatică de a impune un canon diacronic al superlativităţii literare.

Aşadar, în poezia lui Mircea Ivănescu relaţia dintre discreţie şi intertextualitate este una dublă: pe de o parte, intertextualitatea este, pentru autorul *Amintirilor*, modalitatea tehnică de a se obiectiva poetic şi de a vorbi despre viaţa şi moartea celor apropiaţi şi, în ultimă instanţă, despre viaţa şi moartea sa, despre adevărul propriu altfel decât în nume propriu (aşa cum cer regulile de funcţionare ale psihologiei creaţiei[142]), şi anume peregrinând, *discret*, prin textele altora ca printr-o Vale a Plângerii nu mai puţin reală decât ficţională. Posibilitatea ideală de a te situa discret în orizontul vieţilor şi morţilor care contează este, pentru Mircea Ivănescu, aceea de a construi în chip poetic *kaddish*-ul, rugăciunea morţilor şi a viilor, deopotrivă, din cuvintele altora.

Pe de altă parte, intertextualitatea valorează aici *per se* întrucât *cerne* din corpul uriaş al literaturii universale fragmente care, chemându-se reciproc, se

---

[141] *Amfiteatru*, 1978, nr. 4, p. 12.

[142] Nu ne referim aici la poezia impersonală, aşa cum a fost ea teoretizată la începutul secolului trecut, întrucât poezia lui Mircea Ivănescu este asimilabilă, dimpotrivă, personismului sau biografismului de tip Frank O'Hara (apropierea a făcut-o deja Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*, ed. cit., p. 315; de menţionat că despre biografismul ivănescian a scris pertinent şi Al. Cistelecan, în *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 43). Ceea ce avem în vedere este regula generală a creaţiei care cere, indiferent de formula poetică, ca poetul să se trateze pe sine ca alteritate pentru a (se) putea scrie. Credem şi noi, alături de Jackie Pigeaud, că "l'on n'est donc profondément soi-même *et* créateur qu'en tant qu'autre, qu'en se laissant devenir autre" ("nu poţi fi deci în mod profund *şi* tu însuţi *şi* creator decât ca altul, lăsându-te să devii altul"). – v. Jackie Pigeaud, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Ed. Rivages, 1988, p. 172, apud Doina Constantinescu, *Poetica melancoliei la Cioran*, Sibiu, Editura Universităţii "Lucian Blaga", 2003, p. 28.

organizează, în cele din urmă, într-o oglindă în care *se discerne* chipul ultim, cel mai real, în pofida dureroasei sale ficţionalităţi, al eului care locuieşte poemele lui Mircea Ivănescu. Fiinţa devine un palimpsest. Ca să folosim şi utilul concept al lui Ezra Pound, vom spune că, în poezia lui Mircea Ivănescu, intertextualitatea face, datorită atât de marcatului ei caracter existenţial, ca discernerea să fie echivalentă cu o paradoxală excernere de uz personal. Şi, ca toate cele înzestrate cu darul discernerii şi al discernământului, intertextualitatea este şi aici (nu în ciuda, ci tocmai datorită atât de importantei funcţii existenţiale, şi deci nu numai literare, care i se oferă) una *discretă*, mărturisind, cu toată discreţia ei, că pentru Mircea Ivănescu poezia nu este numai text, nici măcar numai intertext, ci o tehnică transliterară de viaţă.

5. DISCRETA DAME MÉRENCOLYE

Melancolia şi intertextul. Sensul melancoliei poetice

Not I, but they, that say it – „nu eu, ci ei sunt cei ce spun aceasta". Sunt cuvintele atribuite lui Erasmus şi, în acelaşi timp, asumate în nume propriu de către naratorul autointitulat „Democritus junior" la finalul *Prefeţei satirice* a tratatului cunoscut sub numele *Anatomy of Melancholy* (1621) al lui Robert

Burton[143], celebră operă de erudiţie abstrusă, deliciu al gurmanzilor lecturii de genul unor Jorge Luis Borges, Erwin Panofsky, Aby Warburg ori Jean Starobinski. În studiul său aplicat pe opul lui Burton, criticul genevez pomenit la urmă caracterizează în următorul fel textul care face obiectul empaticei sale analize: „este o sumă: toată 'fizica', toată medicina, toate opiniile morale, o mare parte a moştenirii poetice a tradiţiei greco-latine şi creştine ne sunt oferite prin aluzii, fragmente, frânturi cusute cap la cap. Ceea ce va scuti în bună măsură pe cititorul grăbit să mai apeleze la antici: are în această carte o întreagă bibliotecă. Se întâlnesc aici laolaltă toţi Maeştrii a căror autoritate secolul următor o va face să se clatine şi ale căror nume vor fi şi ele date uitării. La Burton, ei sunt încă întâmpinaţi regeşte: este festinul sardanapalic al erudiţiei clasice"[144]. Uriaşul tratat în trei volume, din care numai *Prefaţa satirică*, hipertrofiată progresiv în şase ediţii succesive, acoperă mai bine de o sută şi treizeci de pagini, e un *bric-à-brac* fabulos, un artefact imens alcătuit din colaje, citate, trimiteri, în acelaşi timp tratat ştiinţific, dar şi carte de ficţiune, şi text esoteric, şi almanah babilonic reunind, pe lângă toată ştiinţa Maeştrilor, reţete de farmacie şi de bucătărie, maxime şi aforisme, toate într-o măsură a proliferării acumulative atât de nemăsurată, încât cu greu reuşeşte cititorul cel mai diligent să reconstituie chipul şi identitatea auto-numitului Democritus junior ascuns dincolo de perdelele grele al unei erudiţii parcă alienante. Eul acesta pseudonim al lui Robert Burton ştie şi el prea bine că identitatea lui e, sub toate aspectele (de la antichizantul *nom de plume* de provenienţă abderitană şi până la numele ilustre vehiculate în numele său), una de împrumut şi, prin urmare, simte numaidecât nevoia să precizeze, prin propoziţia redată la începutul acestui paragraf, că nu el e cel care spune toate cele colate şi coagulate sub semnul melancoliei, ci alţii: „nu eu, ci ei sunt cei care spun aceasta"; şi, de asemenea, că opera lui este, nici mai puţin, dar nici mai mult, „a cento collected from the others" („un centon cules de la alţii").

Fără îndoială că aglomerarea, chiar până la hipersaturaţie, de referinţe nu are cum să surprindă cititorul obişnuit cu operele literare ale acestei perioade de eflorescenţă a barocului. Însă există ceva în plus, la Burton, faţă de barochizanţii uzuali; şi acest *quelque chose* nu e dat nici de amploarea erudiţiei sale, într-adevăr gigantescă, nici de talentul literar, la rândul lui remarcabil, ci chiar de această nevoie de a îşi preciza identitatea paradoxală, în acelaşi timp autor şi antologator, cititor al altora şi pentru alţii, scindat între un „eu" şi nişte „ei" între care, totuşi, nu există o separaţie clară. La Cantemir, de pildă, sau la târziul Odobescu, nu există această anxietate a identităţii sau, cum ar fi numit-o Harold Bloom, „anxietate a influenţei", mai exact, „sentimentul de anxietate

[143] apud Jean Starobinski, *Democritus dixit. Utopia melancolică a lui Robert Burton*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1993, p. 23.
[144] idem, p. 21.

trezit de gândul că ar putea fi influenţat"[145]. Pentru marii colportori de citate, plăcerea de a face literatură, chiar şi la a doua ori la a treia mână, e de ajuns în sine; prin urmare, folosesc în devălmăşie prefabricate literare din operele altora, fără să aibă tot felul de chinuitoare *arrières-pensées* ţinând de originalitatea, adică de identitatea lor. Dreptul de autor e, pentru ei, o noţiune aiuritoare şi, în cel mai bun caz, inutilă; a folosi în propria carte cât mai mult din literatura altora nu e cu nimic mai ilegitim decât a-ţi organiza o bibliotecă de uz personal. Iar etalarea cărţilor şi a cunoştinţelor nu ţine, într-o lume de *scholars*, de prostul gust sau de proasta creştere, ba chiar dimpotrivă. Identitatea ta e identitatea bibliotecii tale.

După cum se vede, altfel stau lucrurile în cazul lui Burton, adică al lui Democrit junior. El recunoaşte că nu e întotdeauna el cel care vorbeşte, şi nu putem să ne dăm prea bine seama dacă această recunoaştere e una încărcată de vinovăţie sau, invers, de mândrie. Singura certitudine e că îşi admite datoria livrescă, la finalul *Prefeţei satirice*, pe un ton ambiguu, unde apologul se amestecă cu conştiinţa unei justificate comparaţii cu un maestru de talia lui Erasmus: „Îmi voi lua libertatea de a răspunde precum Erasm într-o împrejurare asemănătoare: 'Nu eu, ci Democrit – *Democritus dixit* – trebuie să ţii seamă de ce înseamnă să vorbeşti în numele tău şi ce înseamnă să vorbeşti în numele altuia, asumându-ţi un veşmânt şi un nume străine", şi continuă până la „nu eu, ci ei sunt cei ce spun aceasta". Cine spune aceasta, Robert Burton sau Democrit junior? A cui identitate, nu numai intelectuală, se află pusă în joc? Şi în ce fel? Identitatea ambiguă a discursului tău oglindeşte, în fapt, propria ta identitate ambiguă.

În *Democritus dixit*, Jean Starobinski interpretează, dintr-un punct de vedere apropiat de cel clinic, mai precis, din punctul de vedere al patologiei moderne a melancoliei, această intruziune continuă a altor discursuri în interiorul discursului lui Burton. Legiunea de intertexte găzduite cu atât de excesivă ospitalitate în propriul text nu inspiră deloc încredere criticului; ca să continuăm metafora militară de mai sus, am zice că, lui Jean Starobinski, citatele şi referinţele îi par a fi tot atâţia mercenari chemaţi să apere o ţară pustie, nevolnică în ce priveşte propriul sistem de apărare. Iată chiar cuvintele lui: „Când vrea să fie mai convingător, autorul vorbeşte cu vocea altora. El recurge excesiv la resursele pe care retorica le numeşte *auctoritas*... Se spune pe sine prin textul maeştrilor pe care îl schimbă după cum crede de cuviinţă"[146]. Şi, mai jos, pe aceeaşi pagină: „Amploarea recurgerii la citat, la un autor ce se declară el însuşi melancolic, ne invită să ne întrebăm şi asupra raportului dintre melancolie şi inserţia continuă a unui discurs de împrumut în miezul discursului propriu". Şi, în fine, pasajul cel mai însemnat din respectiva observaţie: „Dacă,

---

[145] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 148.

[146] Pentru citatul acesta şi pentru cele subsecvente din acelaşi paragraf, a se vedea Jean Starobinski, *op. cit.*, pp. 21-22.

pe de o parte, aceasta este atestarea unei ştiinţe, ea este, pe de altă parte, şi o mărturisire a 'insuficienţei'... Faptul că cedează cu atâta perseverenţă cuvântul acelora ce exprimă mai bine, ar putea să fie o consecinţă a sentimentului de inferioritate, de depersonalizare chiar, de care suferă conştiinţa melancolică: ea are nevoie de reazem, de sprijin din afară, de garanţi. Nu dispune de resurse proprii în cantitate suficientă. Se umple până la refuz de substanţă străină pentru a-şi copleşi propriul vid".

Cu alte cuvinte, identitatea sinelui cu a bibliotecii se păstrează, însă nu în înţelesul ei benign. Bibliotecarul lui Arcimboldo e alcătuit din cărţi care proliferează în propria fiinţă aidoma unor celule cancerigene. Lipsit de resursele unei vitalităţi intelectuale proprii, Burton îşi construieşte una livrescă. Transfuzie de sânge intelectual pe care Starobinski o înţelege ca pe o formă de melancolie livrescă. Copiii lui Saturn, *alias* melancolicii, au nevoie, ca să supravieţuiască în realitatea ideilor, de o astfel de transfuzie. Când îţi curge însă prin vine alt sânge decât cel natural, o problemă majoră de identitate ia naştere: cine eşti? Carnea sau sângele? „Cel care are nevoie, pentru a se exprima, de toate marile voci ale trecutului, îşi lasă propria identitate la discreţia cititorului"[147], scrie Starobinski. Grea sarcină aşezată de marele critic pe umerii sărmanului cititor, care credea că îşi petrece tihnit câteva ore de răgaz cu o carte şi se trezeşte, pe nepusă masă, într-un birou de stare civilă, nevoit să dea el nume şi identitate unei odrasle revendicată sub ochii lui de către (prea) mulţi taţi.

Lucrurile sunt, deci, mai complicate decât în cazul unei anxietăţi moderne a influenţei. După cum ştim, Harold Bloom identifica drept „subiect ascuns" al creaţiei modernilor spaima de a nu fi influenţat. Anxietatea influenţei s-ar putea traduce, într-o singură frază, prin sentimentul dezesperant, oricum de sorginte premodernă, că totul s-a spus înaintea ta şi că nu mai ai nimic de făcut, ca scriitor, în afară de a te lăsa influenţat de „marile voci ale trecutului"; însă a admite influenţa implică a admite pierderea oricărei şanse de originalitate. Şi, cum fixul poeziei moderne e originalitatea, a nu fi original înseamnă a nu fi. Lupta cu influenţa e lupta cu îngerul a poeziei moderne. Ca un alt Iacov, poetul modern se luptă cu un înger al tradiţiei care poate să fie foarte bine Dumnezeu, şi ştie că nu are şanse de reuşită. Mirabil este însă că, deşi iese invariabil cu coapsa fărmată din încleştare, uneori învinsul e proclamat învingător chiar de către îngerul-Dumnezeu, şi devine punctul *origo* al unei întregi spiţe, al unui nou Israel poetic.

Spre deosebire de cazul poeţilor moderni, în cel al lui Burton şi al melancolicilor e mai îndreptăţit să vorbim despre o „necesitate a influenţei" decât despre o „anxietate" a ei. Melancolicul nu are altă şansă decât să accepta tutela „marilor voci ale trecutului", pentru că vocea lui e deficitară. Conştiinţa „insuficienţei" este conştiinţa melancolică a necesităţii adjuvantului extern. Pentru melancolic, citatele şi referinţele sunt, în planul livresc, ceea ce sunt eleborul, *aurum potabile*, *ambra acuata* sau *manna maris* pe planul

[147] idem, p. 22.

psihosomatic[148]: aşa cum medicaţia naturală dizolvă bila neagră şi expulzează materiile descompuse, şi cea livrescă anihilează „accidentele redutabile" ale melancoliei şi revigorează corpul prea debilizat al ficţiunii.

E limpede unde batem cu aceste consideraţii privitoare la relaţia dintre intertextualitatea frenetică şi melancolie: am văzut, în capitolul anterior, că şi poezia lui Mircea Ivănescu este în cel mai înalt grad intertextuală, şi chiar că intertextualitatea ei nu juxtapune numai ţesuturi literare, ci şi ţesuturi biografice. Materia vieţii se altoieşte pe cea a literaturii şi viceversa. Aidoma lui Burton, aidoma tuturor melancolicilor, şi Mircea Ivănescu e un mare ventriloc, vorbind cu vocile marilor maeştri ai trecutului mai mult sau mai puţin depărtat, imitându-le şi alterându-le când şi cum crede de cuviinţă. El nu îşi ia, e drept, nici un pseudonim de genul lui „Democrit junior", aşa cum face Robert Burton; însă, la urma urmei, puţini dintre melancolici o fac. Ceea ce voia Starobinski să sublinieze prin exemplul lui Burton-Democrit junior, al clericului care avea nevoie de pseudonim ca să se poată simţi în largul lui ca scriitor, era un simptom: acela al depersonalizării de care suferă conştiinţa melancolică, lipsită de „resurse proprii în cantitate suficientă". Melancolicul se ascunde ca să se poată găsi; discret, el se disimulează pentru a putea deveni indiscret. Camuflat în spatele pseudonimului sau al intertextului, pare că „s-a ascuns pentru a putea să clevetească mai bine", cum nimerit scrie Jean Starobinski în legătură cu pseudonimul lui Burton[149].

Înainte de discuţia propriu-zisă, e nevoie de o precizare. Convingerea noastră e că poezia lui Mircea Ivănescu are, din mai multe puncte de vedere, datele unei poezii a melancoliei în toată puterea cuvântului, şi aceasta o să încercăm să arătăm în cele ce urmează. Tindem să reconstituim din fragmente un discurs despre melancolie pulverizat de-a lungul întregii opere poetice ivănesciene, într-un mod similar celui în care Constantin Zaharia, căutând „cuvântul melancolic" printre cuvintele operei lui Cioran, a ajuns la o „arheologie a discursului fragmentar"[150]. Cu nici un chip nu urmărim însă să demonstrăm că Mircea Ivănescu ar fi un melancolic în sensul clinic al termenului şi să tragem de aici tot soiul de concluzii romanţate de tip Maurois ori Zweig. Mai întâi, pentru că nu avem nici o competenţă medicală care să ne permită diagnosticarea; apoi, pentru că stabilirea unui diagnostic nici nu ar avea vreo importanţă în ceea ce priveşte poezia sa: textul poate să nu fie melancolizant, chiar dacă autorul lui este melancolic şi invers, aşa cum poemul unui ofticos nu este purtător de oftică. Nu vom repeta greşeala acelor medici contemporani care, făcând efortul lăudabil de a identifica după documentele de specialitate boala reală a lui Eminescu, au stricat aproape totul, „interpetându-i"

---

[148] v. Jean Starobinski, *Reţete încercate pentru a îndepărta melancolia*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., pp. 50-65.

[149] Jean Starobinski, *Democritus dixit...*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., p. 24.

[150] v. Constantin Zaharia, *La parole mélancolique: archéologie d'un discours fragmentaire*, Bucureşti, Ed. Universităţii din Bucureşti, 1999.

opera prin prisma diagnosticului la care au ajuns. Nu boala face poezia, şi de aceea interesul, egoist în estetismul său autocentrat, al iubitorului de poezie se îndreaptă înainte de toate spre text, iar nu spre producătorul acestuia.

Modul în care vom folosi termenul „melancolie" în paginile următoare se cere, de aceea, lămurit. Cuvintele de avertizare de la începutul clasicei lucrări *Saturn şi melancolia* sunt nu mai puţin utile şi pentru noi: „Limbajul modern foloseşte cuvântul 'melancolie' pentru a desemna un lucru sau altul dintr-o mare diversitate. El poate să descrie o boală mentală, caracterizată în principal prin crize de angoasă, depresie profundă şi oboseală intensă... El poate desemna un tip de caracter... care, alături de sangvin, coleric şi flegmatic constituia odinioară 'sistemul celor patru umori'... El poate să descrie o stare de spirit temporară, uneori dureroasă şi vlăguitoare, alteori destul de visătoare şi nostalgică, şi nimic mai mult. În acest caz, melancolia este o dispoziţie pur subiectivă, care poate fi transferată asupra lumii obiective, astfel încât putem vorbi în mod legitim despre 'melancolia de seară', 'melancolia de toamnă' sau chiar, asemeni prinţului Hal din Shakespeare, despre 'melancolia Moor-ditch'"[151].

Sensul pe care îl dăm melancoliei în analiza noastră este mai degrabă apropiat de cel folosit de progenitura shakespeariană a lui Henric al IV-lea, adică o dispoziţie subiectivă şi, mai devreme sau mai târziu, tranzitorie, obiectivabilă ca tot ce e subiectiv, însă nicidecum în sensul conceptului medical de melancolie, cu tot ce implică acesta: literatură fiziologică, patologie şi caracterologie umorală, nosologie, etiologie etc. În studiul nostru, melancolia este mai întotdeauna imanentă textului; aşa încât ar fi mai puţin inexact să spunem că preferăm să tratăm de atrabilar mai degrabă poemul decât autorul. Prin urmare, aşa cum Klibanski, Panofsky şi Saxl, în admirabilul lor studiu, care constituie a patra şi cea din urmă parte din *Saturn şi melancolia*, despre gravura lui Albrecht Dürer, *Melencolia I*, analizează exhaustiv semnificaţiile, motivele, imaginile, conţinutul ideatic şi forma de expresie ale melancoliei în respectivă gravură, fără să tragă, prin aceasta, concluzii despre vreun prezumtiv caracter melancolic, fie el temperamental sau clinic, al lui Dürer; aşa cum, în *Cerneala melancoliei*, Starobinski observă poemele unor Charles d'Orléans, Joachim de Bellay sau William Shakespeare, fără să fie nici o clipită tentat, în ciuda formaţiei sale de medic (sau, probabil, tocmai datorită rigorii ce îi este implicită acesteia), să schimbe pe negândite subiectul şi să elibereze reţete pentru melancolia autorilor – tot astfel o să procedăm şi noi, analizând şi comparând acele simptome (terminologia medicală e folosită, aici ca şi mai jos, provocator, fireşte) ale lumii ficţionale ivănesciene cu cele similare din creaţia altor poeţi ai melancoliei, având în tot acest răstimp neîncetat grijă nu care cumva să implicăm şi persoana fizică a autorului de poezie acolo unde el a ştiut şi a voit să îşi implice exclusiv persoana sufletească şi spirituală.

---

[151] Raymond Klibanski, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn şi melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă*, Iaşi, Polirom, 2002, p. 23.

Revenind, primul indiciu asupra posibilităţii unei hermeneutici a sensurilor melancoliei aplicată poeziei ivănesciene a fost, cum am văzut, cel legat de intertextualitatea ei inflaţionară, atât de asemănătoare, ca mecanism, cu cea din *Anatomia melancoliei* a lui Robert Burton. Ne amintim că Starobinski înţelegea inserţia continuă a altor discursuri în discursul propriu ca pe o mărturisire implicită, subtilă însă nu până la ilizibilitate, a propriei „insuficienţe". Cu toată această argumentaţie, oricât de convingător poate să fie Jean Starobinski, nu putem să fim pe deplin convinşi că intertextualitatea este întotdeauna, în chip inevitabil, una melancolică; adesea, teoreticienii ei şi, în general, cei ai oricăror forme ale transcendenţei textuale au văzut în acestea garanţii unei forţe nu destructive sau debilizante, precum melancolia, ci, chiar dimpotrivă, pe cei ai unei forţe constructive, capabile să anuleze prin ea însăşi rupturile dintre epocile literare. Gérard Genette, în *Palimpsestes*, spune aceasta pe şleau: „l'hypertextualité est évidemment, l'oeuvre de John Barth m'a donné l'occasion de le dire, un des traits par lesquels une cetaine modernité, ou postmodernité, renoue avec une tradition prémoderne: *Torniamo all'antico*... Les noms, entre autres, de Proust, Joyce, Mann, Borges, Nabokov, Calvino, Queneau, Barth, l'illustrent assez bien, j'espère"[152] („hipertextualitatea este în chip evident, opera lui John Barth mi-a dat ocazia s-o spun, una dintre liniile prin care o anumită modernitate, sau postmodernitate, reînnoadă cu o tradiţie premodernă: *Torniamo all'antico*... Numele, între alţii, ale lui Proust, Joyce, Mann, Borges, Nabokov, Calvino, Queneau, Barth ilustrează aceasta destul de bine, sper").

De asemenea, alte definiţii ale intertextualităţii insistă asupra forţei pozitive de semnificare a acesteia, Laurent Jenny atribuindu-i, de pildă, calitatea de „text centralizator care deţine *leadership*-ul sensului"[153]. Mai mult, cum am văzut în capitolul anterior, o bună parte dintre poeticienii intertextualităţii pun problema în termeni de *putere*, de dominanţă asupra celorlalte texte, încât e de mirare cum s-a putut ajunge exact la polul opus, acela de a înţelege intertextualitatea ca pe o formă a unei *slăbiciuni* melancolice.

E drept că Michel Butor observase de timpuriu că prin intertextualitate se pune în mişcare un discurs subversiv la adresa „miturilor" Subiectului, respectiv al Autorului ca proprietar al sensului, al textului autonom, suficient sieşi[154]. Încât teoria „melancoliei intertextualităţii", aşa cum e ea elaborată de către Jean Starobinski în *Democritus dixit*, poate fi înţeleasă, în continuarea observaţiei lui Butor, ca o diagnosticare a situaţiei extreme, când agenţii subversivi ai intertextualităţii au debilizat la maximum respectivele „mituri". Dincolo de prea-plinul textului e camuflat un prea-gol (dacă se poate spune

---

[152] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp. 553-554.

[153] apud Val. Panaitescu şi colab., *Terminologie poetică şi retorică*, Iaşi, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", 1994, p. 87.

[154] idem, p. 86.

astfel) al „conştiinţei melancolice", care, arată autorul *Cernelii melancoliei*, „nu dispune de resurse proprii în cantitate suficientă" şi, ca reacţie de apărare, „se umple până la refuz de substanţă străină pentru a-şi copleşi propriul vid". Inflaţie a textului/textelor, intertextualitatea are şi un revers, acela al deflaţiei vivacităţii conştiinţei creatoare până dincolo de limita ei inferioară.

Absenţa resurselor interioare. Cercul poeţilor saturnieni

Grăitoare pentru confirmarea tezei melancoliei ce impregnează poemele ivănesciene e coincidenţa de expresie ce uneşte, într-un semnificativ (cu toate că parţial involuntar) intertext, doi poeţi şi un critic literar. Într-un interviu luat de Raluca Alexandrescu pentru *Observator cultural,* Mircea Ivănescu se mărturisea astfel: „Cu timpul am început să-mi dau seama că aceste contribuţii străine intervin tot mai mult în ceea ce scriam şi, vorba unui poet, probabil că 'nu aveam resurse interioare'. I se explicase că plictisul e generat numai de absenţa resurselor interioare. Concluzia lui – în care mă regăsesc – era că, după câte se părea, nu avea într-adevăr resurse interioare, de vreme ce totul în jur i se părea plictisitor"[155]. „Absenţa resurselor interioare", ca şi „nu aveam resurse interioare", sunt formule aproape identice cu formula prin care Starobinski caracterizează conştiinţa melancolică, „nu dispune de resurse proprii în cantitate suficientă". Aplicându-şi această formulă, Mircea Ivănescu se include, chiar dacă s-ar putea să nu ştie aceasta, în clasa „conştiinţelor melancolice", şi de asemenea şi pe poetul din care citează. Cu atât mai interesant este că această admitere a lipsei „resurselor interioare" e asociată cu problematica numită de Mircea Ivănescu a „contribuţiilor străine", secvenţa citată mai sus făcând în fapt parte din răspunsul la o întrebare a Ralucăi Alexandrescu care sună astfel: „Personajele poemelor dumneavoastră au ca sursă, adesea, o mulţime de alte opere literare. Care este legătura dintre scris si lectură?". „Contribuţiile străine" sunt un alt nume al intertextualităţii, astfel încât în răspunsul lui Mircea Ivănescu se îngemănează cele două mari subiecte pe care şi Jean Starobinski le vedea îngemănate: intertextualitatea şi melancolia. Poetul român ştie şi el, la fel de bine precum criticul genevez, că abuzul de literatură poate fi un simptom al devitalizării, şi „se regăseşte" de aceea şi pe sine în cuvintele despre lipsa „resurselor interioare" rostite de poetul nenumit.

E, desigur, de notat că în paragraful citat nu se vorbeşte despre melancolie, ci despre plictiseală, sau mai exact de plictis: „*plictisul* e generat numai de absenţa resurselor interioare... după câte se părea, nu avea într-adevăr resurse interioare, de vreme ce totul în jur i se părea *plictisitor*" (s.n.). Aşa este; însă, mai întâi, în locul acesta Mircea Ivănescu nu tindea câtuşi de puţin să producă o definiţie, nici a melancoliei, dar nici a plictisului; ceea ce avem sub ochi e o descripţie a sentimentului care, la fel ca pe respectivul poet, îl încearcă şi pe el cu o intensitate şi cu o frecvenţă superioară. Şi, cum această

[155] *Observator cultural*, 2001, nr. 55.

descripţie repetă, fie şi întâmplător, cuvintele lui Starobinski, care, de data aceasta, încearcă o definiţie ştiinţifică a unui fenomen la a cărui analiză se pricepe şi sub aspect literar, şi sub aspect medical, atunci înseamnă că redefinirea plictisului ivănescian ca o formă de melancolie e pe deplin legitimă. Apoi, legitimitatea acestei redefiniri este încă o dată autorizată de faptul că plictisul, de provenienţă neîndoios baudelairiană, e gândit de către Starobinski însuşi ca o formă modernă a melancoliei; în *Nemurirea melancolică* găsim, referitor la asocierile dintre melancolie şi *spleen*, următoarea justificare teoretică: „suntem în drept să operăm aceste asocieri când plictisul lui Baudelaire, 'fruct al ursuzei incuriozităţi, ia proporţiile nemuririi' şi mai ales când, tot în *Spleen*, depersonalizarea merge până la pietrificare"[156]. Plictisul este, aşadar, unul dintre pruncii moderni al melancoliei.

Poetul la care se face aluzie în convorbirea cu Raluca Alexandrescu este americanul John Berryman, unul dintre marii melancolici ai secolului trecut, afecţionat îndelung de Mircea Ivănescu, afinităţile elective dintre cei doi poeţi fiind multiple. Poate cea mai importantă ar fi aceea că şi unul, şi celălalt au cunoscut traumele timpurii ale morţii violente a unor persoane dragi din familie: despre sinuciderea lui Emil Ivănescu, frate mai mare al poetului, prieten apropiat al lui Dinu Pillat şi Alexandru Vona, scriitor de cea mai autentică fibră, a scris, aşa cum am spus şi în capitolul anterior, Matei Călinescu, atât în prefaţa antologiei de la Polirom, din 2003 (pp. 21-22), cât şi în *Amintirile în dialog* cu Ion Vianu (Iaşi, Polirom, 1998, pp. 100-101); în ceea ce îl priveşte pe John Berryman, cam la aceeaşi vârstă de doisprezece ani la care lui Mircea Ivănescu îi dispărea fratele, tatăl său se împuşca în faţa ferestrei copilului. Sinucideri la care obsesive şi sfâşietoare aluzii vor fi, mai mult sau mai puţin reperabile pentru cititorul neavertizat, diseminate în poemele viitoare.

Dacă poemele ivănesciene mărturisesc mereu, cum am văzut, o iubire lipsită de intermitenţe ale inimii faţă de fratele văzut întotdeauna ca superior, cele ale lui Berryman mustesc, atunci când se referă explicit la tatăl sinucigaş, de o furie nicicând îmblânzită; în penultimul poem din volumul ce poartă titlul *His Toy, His Dream, His Rest*, descriind o vizită la mormântul tatălui său, John Berryman exclamă: „I spit upon this dreadful banker's grave / who shot his heart out in a Florida dawn" („scuip pe mormântul bancherului ăsta groaznic / care şi-a tras un glonte în inimă cândva în zori, în Florida"). Alcoolul, apoi, a avut un loc important în viaţa amândurora; diferenţa fiind, iarăşi, aceea că, dacă nu i-a alterat lui Mircea Ivănescu blândeţea funciară şi nu a făcut din el un om violent, lui Berryman în schimb alcoolul i-a accentuat progresiv excesele temepramentale, purtându-l prin trei căsnicii, o convertire religioasă la romano-catolicism, despre ale cărei frământări şi turbulenţe vorbeşte ultimul său volum, *Delusions, Etc.*, publicat în anul morţii, 1972, şi în cele din urmă la sinuciderea din 7 ianuarie, când s-a aruncat de pe un pod din Minneapolis, urmând destul de

[156] Jean Starobinski, *Nemurirea melancolică*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., p. 86.

îndeaproape un scenariu elaborat într-unul din poemele sale din 1964, şi anume *Henry's Understanding* (*Lămurirea lui Henry* sau, în traducerea lui Mircea Ivănescu, *Henry înţelege*): „Suddenly, unlike Bach, / & horribly, unlike Bach, it occured to me / that *one* night, instead of warm pajamas, / I'd take off al my clothes / & cross the damp cold lawn & down the bluff / into the terrible water & walk forever / under it out toward the island" („Şi deodată, deloc ca în muzica de Bach, / şi oribil, şi deloc ca în Bach, / mi-a trecut prin minte / că într-*o* noapte, în loc de pijamaua caldă, / am să-mi scot toate hainele, / şi am să trec peste pajiştea umedă, rece, şi, mai jos, spre ţărm, / în apa înspăimântătoare, şi am să merg o veşnicie / sub ea, tot mai departe, către insulă", în aceeaşi traducere a lui Mircea Ivănescu[157]).

Despre asemănările dintre lirica lui Mircea Ivănescu şi cea a lui Berryman s-a mai scris, chiar dacă o comparaţie dezvoltată şi punctuală nu s-a făcut încă. Nu e locul ei în această discuţie despre melancolia ivănesciană; ne mărginim, în câteva pagini şi fără să pierdem din vedere obiectivul analizei noastre, să punctăm iarăşi faptul că mopete nu este, aşa cum se crede, o autohtonizare a lui Henry, personajul central al minunatelor *Dream Songs* (după cât se pare, cea mai temeinică parte a creaţiei lui Berryman), diferenţele dintre cele două personaje fiind mai mari decât asemănările. Nimeni nu poate contesta evidenţa faptului că atât Henry, cât şi mopete pot fi citiţi într-un fel care să marcheze similarităţile lor structurale cu cele ale personajelor din poezia „personistă" (după formula lui Frank O'Hara) din Statele Unite ale anilor '50-'60. Însă diferenţele se relevă imediat oricărui cititor ce stăruie în comparaţie: dacă sestinele din *The Dream Songs* ne spun despre Henry tot ceea ce interesează, atât din punctul de vedere al inserţiei sociale (aflăm o puzderie de lucruri despre soţie, prieteni, slujbă etc.), cât şi din cel al interiorităţii sale (frământări cu o arie de cuprindere nelimitată, de la cele legate de poetică şi poietică până la cele religioase, de la paradisul iubirilor la infernul remuşcărilor), din epopeea antieroului mopete nu aflăm prea mare lucru despre exterioritatea acestuia. Prietenii lui Henry au nume identice cu cele ale corespondenţilor reali: Ezra Pound, Delmore Scwhartz, Malcolm Lowry etc. Cei ai lui mopete poartă nume bizare şi cu rezonanţe livreşti; chiar dacă, uneori, codul prea transparent te lasă să ghiceşti cine se ascunde după masca pseudonimului (cum e cazul lui i negoescu, alias I. Negoiţescu, ori el midoff pentru Leonid Dimov), o necontenită voinţă de discreţie aşterne vălurile disimulatoare ale ficţiunii peste tot ceea ce ar putea să semene prea bine cu realitatea socială a prototipului lui mopete.

În interviul acordat lui Dinu Flămând, Mircea Ivănescu justifica astfel raportarea *en clef* la persoanele reale: „[Ciclul cu mopete este] epică alcătuită

---

[157] Pentru citatele din John Berryman, a se vedea *The Norton Anthology of English Literature (Revised)*, vol. 2, New York, W.W. Norton & Company, 1968, pp. 891-901; pentru traducerile lui Mircea Ivănescu din John Berryman am folosit volumul de *Poezie americană modernă şi contemporană*, selecţie, traducere, note şi comentarii de Mircea Ivănescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Cluj, Dacia, 1986, pp. 246-259.

din tablouri statice, în intenţie lirice (căci lirismul în poezie e întotdeauna ţelul pe care autorul însuşi nu poate şti dacă l-a atins). Acum, raportarea la persoane reale mi se pare mai puţin importantă decât faptul că tehnica în sine – trecerea unor stări lirice printr-o cheie, ce s-ar fi vrut hieratică şi sarcastică în acelaşi timp – astfel încât să fie şi diferită de o cronică uscată şi nu atât de artificioasă încât să nu mai fie deloc firească - tehnica aceasta îşi are foarte numeroşi antecesori"[158]. Şi Mircea Ivănescu citează, ca precursori ai tehnicii poetice respective, pe Christian Morgenstern (probabil pentru ale sale *Galgenlieder*), pe T.S. Eliot (mai mult ca sigur pentru *Old Possum's Book of Practical Cats*) şi, poate surprinzător, pe Dimitrie Cantemir, bineînţeles pentru *Istoria ieroglifică*, despre care ni se spune că „nu e o construcţie pedantă, şi nici numaidecât o raportare la persoane reale (chiar dacă ele pot fi identificate oricând)"[159].

Acum, dincolo de tehnica în sine şi de precursorii ei, fie ei străini ori autohtoni, important este, din punctul de vedere al unui studiu asupra melancoliei poetice, că individualitatea poemelor cu mopete este dată, înainte de toate, de paradoxalul fapt că realismul ivănescian este unul himeric, în înţelesul că descrie cât poate mai real himerele interioare ale preavisătorului, melancolicului mopete; cufundat mereu în lectura unor groase, saturate de semn tomuri, ajutat, în narcoza lui, de diverse alcooluri, mopete îşi ţese realitatea din firele ficţiunilor în care cu voluptate se cufundă.

Nici măcar nu e cu totul exact să spunem că realitatea e ocolită în aceste poeme; mai adecvat e să observăm că singura realitate e, pentru mopete, aceea interioară, a gândirilor şi visărilor nesfârşite, şi această realitate este fără încetare prezentată, făcută prezentă în poemele ivănesciene. În *mopete şi ficţiunile*, personajul „citeşte atent despre figmenta heterocosmica - / adică despre ficţiuni imposibile în cadrul acestei lumi", pentru ca, în al doilea catren al sonetului, aceste „figmenta heterocosmica", „imposibile în cadrul acestei lumi", să devină posibile pentru mopete, căci, în lumea lui interioară, fiinţele pe care le observă - lumea din jur, la urma urmei – îşi relevă esenţele de „figmenta heterocosmica": „mopete / se gândeşte că poate tânăra nefa se împarte-n / esenţa ei în astfel de figmente". Altfel decât în teoria lui Alexander Gottlieb Baumgarten, *figmenta heterocosmica* prind existenţă reală, în măsura în care conştiinţa melancolică îşi alcătuieşte „resurse interioare" prin transformarea (dacă e să fim pedanţi) figmentelor heterocosmice în figmente homocosmice şi invers. Lumea *se cerne* şi *se discerne* (devine, adică, *discretă*) neîncetat prin filtrul conştiinţei melancolice care o observă; de aici neîncetata aburire discretă a oglinzii reflectante: trebuie să vedem în aceasta un fel de *nota bene* care ne aminteşte neîncetat că ceea ce vedem are datele structurale ale realităţii obiective, dar nu este niciodată identic cu aceasta. Seamănă, dar nu răsare. Dacă poemele lui Berryman sunt o veritabilă şi creditabilă autobiografie pre versuri întocmită, autobiografia lui mopete e una negreşit apocrifă, întrucât adevărul

[158] *Amfiteatru*, 1978, nr. 4, p. 12.
[159] idem.

conştiinţei melancolice, fiind unul continuu, nu e cu nici un chip compatibil cu adevărul incontinuu al lumii obiective. Pentru Mircea Ivănescu, lumea, ca de altfel şi literatura care o descrie, este o oglindă purtată pe deasupra propriei conştiinţe poetice (de unde şi revolta subtextuală faţă de recomandarea teoretică: „să nu umblu cu versuri, ca şi cu oglinda în mâini" din poemul *poezia e altceva?*, din volumul de debut). Realitatea e un derivat discret al ficţiunilor conştiinţei. Biografismul pur al lui John Berryman diferă substanţial prin aceasta de acela impur cu metodă al lui Mircea Ivănescu.

Poemul în care apare secvenţa referitoare la carenţa resurselor interioare este al paisprezecelea *Dream Song*, tradus de Mircea Ivănescu în antologia de poezie americană publicată în 1986. Relativ scurt (toate cântecele-vis sunt compuse pe aceeaşi schemă - împrumutată, conform mărturisirilor lui Berryman, de la W. B. Yeats - a celor trei sestine, inovaţia poetului american constând în structura metrică înşelător de regulată, versurile 1, 2, 4 şi 5 fiind pentametri, iar 3 şi 6 trimetri), îl reproducem în întregime mai jos, importanţa lui în definirea conştiinţei melancolice ivănesciene fiind, după cum însele cuvintele din interviu stau mărturie, una deloc neînsemnată:

Life, friends, is boring. We must not say so.
After all, the sky flashes, the great sea yearns,
we ourselves flash and yearn,
and moreover my mother told me as a boy
(repeatingly) 'Ever to confess you're bored
means you have no

Inner Resources'. I conclude now I have no
inner resources, because I am heavy bored.
Peoples bore me,
literature bores me, especially great literature,
Henry bores me, with his plights & gripes
as bad as achilles,

who loves people and valiant art, which bores me.
And the tranquil hills, & gin, look like a drag
and somehow a dog
has taken itself & its tail considerably away
into mountains or sea or sky, leaving
behind: me, wag.

[Viaţa, prieteni, e plictisitoare. Ne e interzis să spunem asta.
La urma urmei, cerul fulgeră, marea cea mare tânjeşte,
noi înşine fulgerăm şi tânjim,
ba pe deasupra mama mi-a zis când eram copil
(repetat) ‚Să mărturiseşti vreodată că eşti plictisit
înseamnă că nu ai

Resurse Interioare'. Conchid acum că nu am
resurse interioare, fiindcă sunt plictisit la greu.
Oamenii mă plictiseşte,

literatura mă plictiseşte, în special literatura mare.
Henry mă plictiseşte, cu zbuciumările & torturările lui
la fel de rău ca ahile,

care iubeşte oamenii şi arta curajoasă, care mă plictiseşte.
Şi dealurile astea calme, & ginul, ce plicticoşenie
şi cumva un câine
s-a dus pe el & coada lui considerabil de departe
în munţi sau în mare sau în cer, lăsând
în urmă: pe mine, dând din coadă.]

În ciuda tonului colocvial, de convorbire cu prietenii, şi a neglijenţelor, fără îndoială intenţionate, de redactare (folosirea masivă a semnului grafic numit *ampersand*, adică „&", pentru „şi"; pluralul incorect *peoples*, inacceptabil în limba literară pentru a desemna „oamenii", corect numai atunci când semnifică „popoare", ceea ce nu e cazul aici; Ahile scris cu minusculă; construcţia bizară din final, „me, wag"), impresia generală e aceea a unei definiţii a melancoliei de o pregnanţă rară. Referinţele la Ahile şi la marea literatură pe care îşi permite luxul blazat-erudit de a o trata drept plictisitoare, ca şi uzul de cuvinte rare („tranquil", spre exemplu, sunând mai degrabă franţuzeşte sau latineşte decât englezeşte, sau, de asemenea, „valiant"); de asemenea, ritmul impecabil marcat (pentametri şi trimetri, cum am mai spus), denotând o intimă cunoaştere a tradiţiei poeziei anglo-saxone, ca şi a celei clasice, construite pe ritmuri stricte; apoi, aluzia formală la tehnica sestinelor a lui Yeats - toate acestea funcţionează ca nişte mărci ale intelectualităţii care nu lasă cititorul să uite ori să scape din vedere că, în fond, cel ce vorbeşte atât de debutonat e totuşi un om al cărţilor, îmbibat până în măduva oaselor nu numai de melancolie, dar şi de literatură. Şi, cum se ştie, încă din *De melancholia* a medievalului Constantin Africanul, că melancolia afectează mai cu seamă pe cei studioşi, „din cauza cercetărilor erudite, a istovirii memoriei, a îngrijorării ce le-o dă slăbirea intelectului"[160], cititorul înţelege că are în faţă imaginea unui om pe care malignul aliaj fatal al melancoliei cu literatura l-a măcinat până la ruină. De aici alcoolismul (pe care îl putem bănui după tandreţea amară cu care ginul e menţionat în ultima sestină), de aici plictisul, pandant al melancoliei moderne, de aici absenţa amar clamată a resurselor interioare.

Cu deosebire demn de interes e felul în care Mircea Ivănescu a tradus acest poem despre un vid sufletesc pe care şi-l simte comun cu cel al poetului din McAlister, Oklahoma; şi, prin urmare, nu atât echivalenţele lingvistice (excelente) contează pentru noi, ci mai ales echivalenţele sufleteşti. Aşa cum afinităţile poetice dintre Henry şi mopete comportă, după cum am văzut, şi deosebiri însemnate, tot aşa se poate bănui că şi afinităţile sufleteşti dintre Mircea Ivănescu şi Berryman sunt dublate de diferenţe specifice subtile, însă nu mai puţin majore. Să vedem acum traducerea:

---

[160] apud Jean Starobinski, *Reţete încercate...*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., p. 50.

Viaţa, prieteni, e-o mare plictiseală. Nu trebuie să vorbim aşa.
În fond, cerul luceşte, şi marea cea mare jinduieşte,
şi noi înşine lucim, jinduim,
şi, în plus, mama-mi spunea când eram mic
(în repetate rânduri) „Să mărturiseşti că eşti plictisit
înseamnă că nu ai avea

deloc Resurse Interioare". Conchid acum că nu am deloc
resurse interioare, pentru că sunt foarte plictisit.
Oamenii mă plictisesc,
literatura mă plictiseşte, mai ales literatura bună,
Henry mă plictiseşte cu nefericirile şi grijile lui
la fel de rău ca achile

care-i iubeşte pe oameni şi arta războinică, care pe mine mă
plictiseşte.
Şi dealurile astea liniştite, şi ginul, mă trag la fund,
şi, într-un fel, un câine
şi-a luat coada şi s-a dus departe de tot
în munţi, sau la mare, sau în cer, lăsându-
mă aici în urmă pe mine, să dau din coadă.

La lectura paralelă a originalului şi a traducerii, primele reacţii admirative ale cititorului sunt, firește, cele legate de tehnica traducerii, de felul în care, spre exemplu, Mircea Ivănescu a echivalat stridenţa incorectului „peoples" cu o stridenţă, de această dată cacofonică, plasată în primul vers al celei de-a treia sestine („arta războinică, care pe mine" etc.), sau de ingeniozitatea echivalării construcţiei bizare „behind: me, wag" cu la fel de bizara (chiar dacă nu la fel de incorecta) separaţie „lăsându- / mă aici în urmă pe mine, să dau din coadă". Însă, cum am spus, nu o critică a traducerii textuale ne interesează în cele ce urmează, ci o critică a traducerii sufleteşti.

În versiunea românească a lui Mircea Ivănescu, poemul îşi pierde rigoarea metrică originală şi devine mai fluid, lipsit de scheletul sonor al accentelor, şi capătă chiar curgerea decelerată atât de binecunoscută nouă din poemele ivănesciene originale. Urechea sufletească a cititorului român este lipsită oricum de obişnuinţa sesizării silabelor marcate din textele scrise în metri clasici; aceasta va fi fost raţiunea neglijării pentametrilor şi trimetrilor, dublată, de asemenea, de aproape insurmontabila dificultate tehnică derivată din disparităţile silabice ale limbilor engleză şi română: engleza conţinând cuvinte preponderent monosilabice, e extrem de dificil de tradus un anumit număr de cuvinte englezeşti în tot atâtea româneşti, păstrând şi metrica. Lăsând la o parte aceste raţiuni tehnice, rezultatul traducerii lui Mircea Ivănescu este un poem a cărui structură, fără să fie câtuşi de puţin laxă, este totuşi mai fluidă, cum spuneam, şi mai aproape de un tip de conştiinţă melancolică impregnată de o visătorie superioară, evanescentă dar nu şi lipsită de substanţă, materializată în versuri lungi şi şerpuitoare. Tendinţa lui Berryman era de a transmite cât mai

repede cititorului informaţia poetică; de aici acel *incipit* atât de intempestiv, „Life, friends, is boring"; de aici, iarăşi, acele *ampersand*-uri care dau textului un aspect cvasi-telegrafic. Mircea Ivănescu le suprimă pe toate, având justificarea în efectul de stranietate pe care acestea l-ar putea avea asupra cititorului român. Dincolo de justeţea argumentului, important este că aspectul textului devine (mai ales dacă ar lipsi spaţiile albe dintre sestine) unul... ivănescian, având chiar şi tipicul aspect parentetic, în versul al cincilea al primei sestine. Rezultatul e acela că sestinele lui Berryman mai seamănă, în variantă românească, cu sestinele lui Yeats în măsura în care sonetele ivănesciene, texte rimate şi neregulate a câte paisprezece versuri, mai seamănă cu nişte sonete. Plictisul melancolic al lui John Berryman, turbulent şi clamoros, se traduce în româneşte prin plictisul melancolic al lui Mircea Ivănescu, nedeclarativ şi discret, turnat în formele neprecizate ale unor versuri cu tendinţă de lungire nedefinită, spre deosebire de cele ale lui Berryman, cu percuţie sacadată şi egal distribuită. Poemul pe care îl avem sub ochi e, mai mult decât rezultatul unei traduceri, concretizarea unui dialog translingvistic între melancolii poetice de calităţi diferite.

Atunci când un melancolic traduce poemele unui alt melancolic, depersonalizarea tipică devine una de gradul al doilea: o absenţă a resurselor interioare se suprapune peste o altă absenţă a resurselor interioare. Altfel decât în celebrul aforism nietzscheean, un hău priveşte în alt hău, căutând să-şi anuleze vidul. Acedia, soră geamănă a melancoliei, caută să se vindece pe sine prin altă acedie, după vechiul principiu *spasmus spasmo solvitur*, spasmul (în cazul nostru, cel melancolic) se vindecă prin alt spasm, de asemenea melancolic. Traducerea trebuie înţeleasă, în acest caz, ca o caznă a conştiinţei melancolice care, încercând să reacţioneze contra propriei otrăvi, vrea să iasă din sine însăşi. O caznă, aşadar o muncă, inclusiv în sensul etimologic. Munca este, de altfel, un remediu împotriva acediei, recomandat ca atare de Părinţii Bisericii: „Rugaţi şi vă trudiţi!", indicau aceştia călugărilor pentru a nu cădea în păcatul sufletesc al melancoliei (pentru că aceasta era realmente considerată un păcat de către Sfinţii Părinţi). După cum precizează Jean Starobinski, „funcţia ei [a muncii, n.n.] este de a astupa fisurile prin care ar putea pătrunde demonul [melancoliei, n.n.] sau prin care gândul lipsit de ocupaţie ar putea să scape. Astfel visarea ce riscă să devină rătăcitoare şi vinovată se absoarbe şi se închide într-o activitate statornicită: o implantare salutară se săvârşeşte în acest fel. Munca... întrerupe ameţitorul dialog al conştiinţei cu propriu-i vid, interpune rezistenţă şi oprelişti în contact cu care sufletul poate să-şi uite nemulţumirea; îl leagă de *aici*, în ciuda faptului că *acedia* îi ridică în slăvi un himeric *acolo*"[161]. Pentru un melancolic, traducerea „întrerupe ameţitorul dialog al conştiinţei cu propriu-i vid" pentru a iniţia un dialog cu vidul altei conştiinţe melancolice, iar munca traducerii este un exerciţiu asiduu de *transducere* a melancoliei proprii în textele altora.

[161] Jean Starobinski, *Reţete încercate...*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie,* ed. cit., p. 47.

Traducerea, înţelegem, este astfel, la o conştiinţă melancolică, complementul intertextualităţii; cea din urmă invadează sub forma textelor străine, din exterior, subiectivitatea melancolică, încercând să-i dea consistenţă, pe când cea dintâi este expansiunea subiectivităţii respective în alte texte, pe care le colonizează în tentativa de a se epuiza pe sine însăşi. Ca o probă a profunzimii melancoliei sale, Mircea Ivănescu, fără îndoială cel mai intertextual dintre poeţii români (poezia lui fiind invadată de intertextualitate într-o măsură ce depăşeşte chiar şi poezia prin excelenţă intertextuală a lui Mircea Cărtărescu, până şi *Levantul* aceluiaşi), este, deloc întâmplător, şi cel mai asiduu traducător de literatură contemporană dintre aceştia. Conştiinţa sa melancolică experimentează, nu alternativ, ci simultan ambele mişcări, şi cea dinspre dinafară înspre înăuntru, adică intertextualitatea, şi cea dinspre dinăuntru înspre în afară, adică traducerea. Jumătate geamănă a creaţiei sale originale, traducerile ivănesciene, dincolo de importanţa lor culturală majoră, valorează în sine ca exerciţiu creator al conştiinţei melancolice. Contrar propoziţiei bine ştiute, traducţiile chiar fac deseori o literatură; literatura engleză modernă, spre exemplu, a devenit posibilă numai după ce ducele de Surrey a publicat, în 1557, *Certain Bokes of Virgiles Aeneis* (*Câteva Cărţi ale Eneidei lui Vergilius*), în care, pentru a răspunde provocării reprezentate de hexametrul nerimat al lui Vergilius, a introdus versul alb, creând astfel posibilitatea tehnică de dezvoltare a dramei elisabetane şi, prin aceasta, a literaturii engleze moderne. Traducerile lui Ezra Pound din poezia provensală sau din cea chineză, ca şi cele din marile poeme din engleza veche, au făcut posibilă o bună parte din poezia anglo-saxonă modernă şi, prin iradiaţie, din întreaga poezie modernă. Dacă nu au creat literatura română, momentul auroral al acesteia, „dimineaţa" ei, fiind mult în urmă, traducerile lui Mircea Ivănescu i-au creat oricum acesteia posibilităţi tehnice de dezvoltare, îmbogăţind-o cu o mare parte din exact acele câteva sute de cărţi care au făcut marea literatură modernă universală. În plus, traducerile au creat posibilitatea de existenţă şi pentru o mare parte din literatura proprie, devenind, pe principiul vaselor comunicante, intertexte în aceeaşi măsură în care anumite intertexte se extindeau uneori până la a deveni traduceri în toată regula. Plasate atât una, cât şi cealaltă sub semnul saturnian al melancoliei, traducerea şi intertextualitatea se dovedesc a fi, în cazul lui Mircea Ivănescu, cele două feţe ale lui Ianus, operând fără încetare într-o relaţie de reciprocitate asimilativă.

Dame Mérencolye şi Donna gelida

E util să ne amintim că am plecat în acest periplu în jurul conştiinţei melancolice, început cu intertextul şi încheiat cu traducerea, de la mărturisirea lui Mircea Ivănescu referitoare la „absenţa resurselor interioare". Aşadar, observarea modului de manifestare a unui sentiment a implicat, ca de la sine, observarea a două tehnici, cea a intertextualităţii şi cea a traducerii. „Istoria" unui sentiment s-a metamorfozat în „istoria" tehnicilor de construcţie a acelui

sentiment. Însă, precizează Jean Starobinski, în paginile de început ale studiului său despre *Conceptul de nostalgie*, „sentimentele cărora voim să le evocăm istoria nu ne sunt accesibile decât din momentul în care s-au manifestat verbal sau prin orice alt mijloc de expresie. Pentru critic, pentru istoric, un sentiment nu există decât dincolo de stadiul în care el accede la statutul său lingvistic... Sentimentul nu este cuvântul, dar el nu se poate răspândi decât prin cuvinte... Istoria sentimentelor nu poate fi, aşadar, altceva decât istoria cuvintelor în care s-a enunţat emoţia"[162]. Aşadar, analiza melancoliei are să examineze nu numai „istoria" tehnicilor de construcţie a acesteia, ci şi „istoria" cuvintelor în care s-a enunţat aceasta.

Încercând să observăm naşterea melancoliei din spuma cuvintelor, o situaţie nu tocmai foarte frecventă în poezia română ni se înfăţişează în versurile lui Mircea Ivănescu. Poezia lui este, cum s-a remarcat deseori, una preponderent de dragoste (uneori, putem înţelege prin „poezie de dragoste" ceva mai mult decât prin „poezie erotică", sentimentul fiind, în unele poeme, acela de iubire filială, frăţească ori prietenească, după cum am văzut); însă dragostea aceasta capătă trup de cuvinte exclusiv sub forma unor lungi monologuri. Niciodată dragostea nu este, la Mircea Ivănescu, una dialogată; niciodată iubita, sau persoana iubită, nu vorbeşte. Personajul masculin din poemele ivănesciene îşi reprimă aproape mereu verbalizarea, şi de aceea poemele iau, cam ca în *My Last Duchess* sau în *Soliloquy of the Spanish Cloister* ale lui Robert Browning, aspectul unor monologuri, mai mult sau mai puţin extinse, despre *imagini* ale iubitei; ceea ce vrea să spună că iubita pare că este mai degrabă imagine, deci absenţă, decât prezenţă reală, iar poemul un solilocviu descriptor al acestei absenţe, după cum se poate vedea din versuri precum următoarele:

> o poveste de iarnă - cum, pe furiş,
> m-am strecurat în spatele ei – şi am ridicat deodată
> lampa în mâna dreaptă, mult înălţat.
> trupul ei s-a înscris în fondul de aur
> al luminii, ca o iniţială de manuscris vechi.
> (jocuri, 4)

sau

> şi deci privind-o ca pe o închipuire – amintirea unei nostalgii
> de demult,
> când îţi spuneai că ai să scrii odată o carte despre o seară
> de toamnă, când stau cu toţii în faţa căminului şi deodată,
> abia târziu îşi dau seama că unul din ei, cel cu ochelari şi cu mâinile
> boante, stângace – şi care îşi construia fraze lungi, fără, e drept,
> să şi le ducă întotdeauna până la capăt – că acela lipseşte –

[162] Jean Starobinski, *Conceptul de nostalgie*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., pp. 132-133.

şi se întreabă uimiţi dacă a plecat fără să-şi ia rămas bun –
şi ea nu spune nimic, îşi mângâie absentă degetele -
(încercarea de a ajunge la ea chiar e un roman poliţist, 3)

sau, în fine,

o singură imagine, deci – ea ridicându-şi capul
şi privindu-mă deodată atât de reală
încât nici nu-i mai aud vorbele – şi cât o privesc
veşnicia se face lumină. (...)
ea îmi vorbeşte, eu o privesc – ce mult a trecut
de când jucam jocul acesta, cu zâmbet, ştiind
că e o poză într-o carte pe care o scriu
cu încheiere deplină a detaliilor
(piesă de conversaţie).

Numai în poezia lui Bacovia mai putem regăsi situaţia aceasta de iubire monologată, de „monoiubire", cum o numeşte Ion Caraion în *Sfârşitul continuu*[163], fără însă ca la autorul *Plumbului* să apară vreodată şi conjectura intertextuală, ipoteza vreunui model livresc al monologului poetic combinată cu cea a incontinentelor referinţe livreşti, metodă tipică melancoliei ivănesciene, mai complicată, după cum se vede. Cititorul statornic al poemelor lui Mircea Ivănescu ştie că, peste versuri precum cele de mai sus, se poate da în orice volum la tot pasul; versuri, adică, în care poetul admite făţiş că îngheaţă imaginea unei clipe de comuniune adevărată, de obicei trăită în doi, şi că, alcătuind un fel de antologie a clipelor revelatorii din singurătatea lor dublă, se comportă aidoma autorilor medievali de inluminuri. Într-un interviu publicat în 1983 în revista *Vatra*, Mircea Ivănescu mărturiseşte: „Aş fi vrut să opresc anumite momente, să le dau adevăr"[164]. Imaginea iubitei este o astfel de inluminură fixată meşteşugit pe pânza subţire a timpului, „o poză într-o carte" a vieţii lor în doi. Prezentă ca imagine, ea nu are, totuşi, atributele unei prezenţe vii; e ca şi cum, îngheţând clipa, poetul a îngheţat şi fiinţa care însufleţea acea clipă. Foarte nimerit remarca, în recenzia sa la volumul *Poesii* din 1970, Mihail Petroveanu că femeia apare, în poemele lui Mircea Ivănescu, mai degrabă ca o *Donna gelida* decât ca o *Donna angelicata*[165]. Fluvial poem modern al unei iubiri de o idealitate similară, în puritatea ei, cu cea a trubadurilor, poezia ivănesciană este, spre deosebire de aceea a depărtaţilor provensali, nu solară, incandescentă, ci dimpotrivă: prin vinele ei curge un sânge rece şi melancolic. *Donna gelida* din poemele ivănesciene este o hipotipoză a ceea ce Alain Chartier

[163] "Precum se vede, e un soliloc interminabil, o monoiubire, poetul monologhează, se istoveşte vorbindu-şi, dar nu se-aude decât el, asemenea tirade în ţăndări fac exclusiv interesul poeziei, niciodată al vieţii. Cuplând comentarii şi confesiuni, lipind împreună reverii, amintiri, nostalgie, resemnări şi consolare, ele-s şi nişte semnificative autoinvestigări" - Ion Caraion, *Bacovia. Sfârşitul continuu*, Bucureşti, Cartea Românească, 1977, p. 66.
[164] v. *Vatra*, 11-12/1983.
[165] Mihail Petroveanu, *Mircea Ivănescu: "Poesii"*, în *România literară*, 1972, nr. 2, p. 12.

numea, în poemul său neterminat scris în 1428, intitulat *Espérance ou Consolation des trois vertus* (*Speranţa sau consolarea celor trei virtuţi*), *Dame Mérencolye*, aceea pe care calendarele medievale o reprezentau însoţită de atributele unei constitutive *frigiditas*[166]: melancolia cheamă cu ea frigul, gerul, ploile reci, focul slab al căminului. În *Saturn şi melancolia* e reprodus un foarte scurt pasaj din poemul lui Alain Chartier, în care o vedem pe *Dame Mérencolye* „mohorâtă şi gânditoare", încălzindu-se la un foc „atât de slab, încât o pisică abia dacă şi-ar fi putut arde în el coada"[167].

Observaţia lui Mihail Petroveanu din pomenita recenzie la volumul *Poesii*, observaţie conform căreia frigul devine, în poezia lui Mircea Ivănescu, categorie de existenţă, capătă, în acest context al discuţiei noastre, valenţe suplimentare de semnificaţie. Adriana Mitescu, în *Poezia intelectuală*, crede că, la Mircea Ivănescu, iarna este un „anotimp metaforic favorabil însingurării şi izolării eului"[168]. Firește; însă lucrurile sunt mai adânci decât atât. Nemaireprezentând un simplu simptom climateric sau meteorologic, ci fiind învestit cu rangul de veritabilă categorie existenţială, frigul ivănescian este, de fapt şi de drept, ipostaza poetică modernă a medievalei *frigiditas*; ca şi aceasta, este un simptom, de asemenea poetic, al melancoliei. La fel sunt şi focul slab al şemineului sau al sobei, la lumina tremurătoare a căruia îşi priveşte iubita, reţinând pictural modul în care jocul flăcărilor se suprapune peste jocul trăsăturilor, sau, după caz, citeşte, melancolia fiind tipică, după cum ştim, apaticilor *studiosi* (caz în care focul slab al sobei poate fi înlocuit de lumina slabă şi rece a lămpii); la fel, degetele subţiri, mereu îngheţate, ale iubitei; iarăşi la fel, ploile reci de toamnă, asemănătoare ploii din copilărie pe care o privea căzând peste grădină ori peste zidul din fundul grădinii; la fel, zăpezile şi ninsorile, obsesivele zăpezi şi ninsori din poemele ivănesciene. Mai mult chiar decât o categorie de existenţă, în poemele ivănesciene frigul devine personaj-cheie în scenariul iubirii. După cum, citind volumul de debut al lui Mircea Ivănescu, intuia deja Nicolae Balotă: „Iubirea e, îndeobşte, înconjurată de atributele Frigului... Iubirea în poezia lui Mircea Ivănescu este o tentativă iarăşi şi iarăşi mortificată de a converti în viaţă frigul absolut"[169].

Iată, ca să exemplificăm, imaginea tipic melancolică a şederii contemplative lângă „focul slab":

> fără să o privesc, închipuindu-mi
> profilul ei, limpezit în lumina rotundă
> a becului cu flacără joasă
> de pe măsuţa scundă de lângă pat

---

[166] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saurn şi melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie şi artă*, ed. cit., p. 282.
[167] idem.
[168] Adriana Mitescu, *Poezia intelectuală*, în *Contemporanul*, 1973, nr. 31.
[169] Nicolae Balotă, *Mircea Ivănescu: Versuri*, în Nicolae Balotă, *Labirint. Eseuri critice*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1970, p. 376.

(o vizită, seara).

Iată studiosul citind la lumina lămpii, vegheat de semnul luminos („blond") al raţiunii aşezat pe umărul stâng (nu pe cel drept, melancolia fiind o deviere a sufletului de la dreapta măsură):

> v înnopteanu stă la masa de lucru. citeşte. şi lampa
> aruncă pe pagina din faţa lui un cerc atât de adânc
> şi luminos, încât privirea se pierde. pe umărul stâng
> al lui v înnopteanu stă delicata bufniţă blondă.
> (prezentarea bufniţei blonde şi delicate, 2)

E drept că, în pasajul de mai sus, v înnopteanu nu pare a fi, ca să folosim formula lui Jean Starobinski aplicată poeziei lui Baudelaire, „reprezentantul alegoric" al imaginii poetului în operă[170], conştiinţa critică reţinându-l în această postură exclusiv pe mopete, cu excepţia lui Mihail Petroveanu, care vede în v înnopteanu pe „autorul însuşi"[171]. Acum, e uşor de înţeles că prototipul real al lui v înnopteanu este Virgil Nemoianu, însă nu eroarea de identificare ori de atribuire de identitate contează pentru noi, ci corijarea impresiei false că unicul reprezentant alegoric al imaginii autorului în *mopetiana* este mopete. E drept că titlul pare să îndreptăţească respectiva impresie, însă, pe de altă parte, istoria literaturii poate furniza destule exemple de opere al căror erou principal nu este cel indicat în titlu, de-ar fi să ne oprim numai la atât de familiarul, pentru Mircea Ivănescu, *Ulysses* al lui James Joyce, unde atenţia e concentrată cu precădere pe Stephen Dedalus-Telemach mai degrabă decât pe Leopold Bloom-Odiseu. Mai mult, epopeea poetică a lui Mircea Ivănescu este, în fapt, o falsă epopee, şi ar fi greşit să o citim ca pe o altă istorie ieroglifică şi să căutăm chei de lectură în codul „realităţii reale" pentru personaje, principiul poetic al *mopetienei* neimplicând „numaidecât o raportare la persoane reale (chiar dacă ele pot fi identificate oricând)", ca să folosim cuvintele, deja citate de noi, ale lui Mircea Ivănescu despre aspectul de roman cu cheie al textului lui Dimitrie Cantemir.

În fine, şi poate că acesta e argumentul hotărâtor, există suficiente versuri, în epopeea aceasta întoarsă, în care mopete e privit dinafară ori se fac limpede delimitări între anonimul care rosteşte poemul şi mopete. Avem aici în vedere versuri precum „mopete s-a răsturnat. / care din ei? el – celălalt? celălalt?" (*mopete şi ipostazele*), unde semnificativă e desemnarea pronominală, sau „asta ne-a povestit-o mopete. nu ştim de ce face atâta caz" (*o ipostază rea a câinelui de aer*) ş.a.m.d. Astfel încât nu are sens să spunem că v înnopteanu nu este un exemplu bun de personaj purtător al melancoliei ivănesciene, întrucât mopete ar fi reprezentantul alegoric al autorului în operă. Judecată ce ar fi cu atât mai eronată cu cât, în versurile de mai jos ale aceluiaşi poem, v înnopteanu

---

[170] Jean Starobinski, *Textul şi interpretul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1985, p. 442.
[171] Mihail Petroveanu, *Traiectorii lirice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1974, p. 237.

se comportă cât se poate de... mopeteian şi, în fond, de ivănescian, lăsându-se, în buna tradiţie melancolică, bântuit de demonii cărţilor, vegheat în continuare de surâsul tăcut al heraldului raţiunii („bufniţa blondă", de aspect urmuzian), crezându-se eliberat de spaimele acestea prin simpla întoarcere a paginii, neobservând umbrele (serale?, demonice?) crescând statornic în spatele lui, o dată cu lectura:

...şi câte o frică

răzleaţă dacă îşi mai arată capul cu ochii holbaţi
din vreun colţ, v înnopteanu o risipeşte de-ndată
când, la masă, întoarce pagina. e o minunată

lectură. delicata bufniţă blondă priveşte cu ochii ei maţi
umbrele legănându-se în spatele lui v înnopteanu prin unghere
şi surâde în tăcere.
(prezentarea bufniţei blonde şi delicate, 2)

Iată, ca să revenim, şi imaginea făcută sensibilă a *Donnei gelida*, de data aceasta figurată nu la modul înalt simbolic, tipic şcolii trubadurilor (deşi astfel de imagini abundă şi la Mircea Ivănescu, bun cunoscător al poeziei provensale scrise în *langue d'oc*), ci, dimpotrivă, în maniera unui simili-realism contrazis de vorbele iubitei (una dintre foarte rarele dăţi când iubita vorbeşte în poemele ivănesciene), care fac descrierea poetică ori poetizantă, chiar în înţelesul clasic, a unui răsărit de soare la munte (nu o să reproducem şi descrierea, cititorul poate să consulte poezia în întregime pentru aceasta):

în zori, când s-a întors în cameră,
avea picioarele îngheţate – i le-am simţit pe sub pătură
reci ca şi apa de afară, de sub fereastră. râdea.
mi-a spus:

şi urmează descrierea răsăritului. Această glacialitate a iubitei, glacialitate de această dată chiar fizică, de cele mai multe ori numai atitudinală, l-a determinat pe Alexandru Cistelecan, vorbind despre structura mitică a cotidianului din poemele ivănesciene, să remarce: „Ca şi la Rilke, în faimoasa lui expediţie *Orfeu, Euridice, Hermes*, şi la Mircea Ivănescu Euridice a revenit la starea imună a arhetipului. Femeia din poemele sale poartă toate semnele unei 'frigidităţi' arhetipale, ale unei închideri în tipar. Ea e, în plus, nelipsită de aură, sacralizată de această devoţiune robace"[172]. Operând o lectură arhetipală a iubirii din poezia ivănesciană, Alexandru Cistelecan ajunge şi el, inevitabil, la *frigiditas*, pe care domnia sa o leagă de „starea imună a arhetipului", iar noi de simptomatologia (lirică, în cazul de faţă) clasică a melancoliei. Ceea ce nu

[172] Alexandru Cistelecan, *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Aula, 2003, p. 3.

înseamnă altceva decât că poteci diferite te pot foarte bine conduce spre aceeaşi ţintă, în cazul în care marcajul şi orientarea sunt vizibile şi corecte.

Toate acestea, ca de altfel tot ceea ce poate fi asimilabil cu recuzita simbolică de figurare a *frigiditas*, sunt în egală măsură simptome ale melancoliei, repetitive în cel mai înalt grad şi, tocmai prin aceasta, grăitoare într-o la fel de mare măsură pentru hipersensibilitatea aproape maladivă a conştiinţei melancolice care animă poemul ivănescian.

Ar fi, fără îndoială, superfluu şi chiar cronofag, pentru cititor şi pentru noi deopotrivă, să mai reproducem aici alte câteva citate edificatoare pentru fiecare dintre „simptomele" enumerate mai sus. Răsfoirea atentă a oricărei antologii mai cuprinzătoare poate convinge chiar şi ochiul cel mai mefient, aproape nefiind pagină pe care însemnele heraldice ale frigidităţii melancolice să nu fie identificabile. O să ne mărginim, de aceea, să mai reproducem cu titlu de exemplu şi să mai analizăm pentru aceasta un singur poem, în care însă melancolia şi atributele ei să fie cu deosebire pregnant reprezentate:

încântătoare fiinţă, pentru vremea de iarnă,
când lumina se face de timpuriu nefirească,
şi ne strângem sub becuri, şi gândurile ni se sfarmă
printre degete, şi ning pe covor, ca o iască

a zăpezii, pe care am adus-o pe ghete de-afară,
când am ieşit, la-nceputul după amiezii, să mai privim
cerul – să vedem dacă nu stă ninsoarea, şi o uitare
cu chipuri foarte vechi ne-a oprit un moment. şi-mi

face acum un ecou, atât de nelămurit cât şi trebuie,
şi nu se mai ştie dacă-i minciună, sau nu.
şi mă regăsesc lângă foc, cu gândul la o fiinţă care nu e

adevărată - îmi spun. şi sunt sumbru, şi stau, cu
dorinţa mea de a crede această fiinţă adevărată,
destrămându-se într-una, alta din petele pe covor, de zăpadă.
(fascinaţie)

Publicat în volumul *Alte versuri* din 1972, poemul de mai sus ar putea oricând să figureze într-o antologiei a melancoliei poetice. Mai întâi, în contextul discuţiei noastre despre *frigiditas* ca atribut fundamental al mohorâtei *Dame Mérencolye*, trebuie să observăm cu precădere şi să reţinem tot ceea ce pare atins de dizolvantul *morbus melancholicus*. Vremea de iarnă, „când lumina se face de timpuriu nefirească", este – ştim încă de la Bacovia, dacă nu deja chiar din puţinele poeme de iarnă ale lui Eminescu – un excelent conducător de melancolie poetică. Saturniana *frigiditas* a Damei Mérencolye cuprinde atunci întreaga fire, făcând-o să nu-şi mai semene, făcând-o „nefirească", şi odată cu ea şi lumina. Instinctiv („firesc", deci), singura modalitate de apărare împotriva melancoliei este retragerea în spaţiul închis al camerei, „sub becuri". Este reacţia tipică a melancolicului: în faţa unei lumi melancolizate, a unui spaţiu

melancolizat în întregime, ori mai bine zis în faţa unui spaţiu care îi reactivează neîncetat melancolia, atrabilarul caută adăpost în minimul spaţiu al camerei sau, în cazul extrem, în locul fără spaţiu al propriei interiorităţi. Aşa procedează personajul lui Bacovia, baricadându-se împotriva invadatoarei melancolii provinciale în cameră ori în criptă; tot aşa procedează şi personajul lui Mircea Ivănescu, strângându-se „sub becuri", adică sub lumini reci, bolnave şi ele de *frigiditas* melancolică, într-un spaţiu închis care să-l apere. În cartea sa despre poezia bacoviană, Ion Caraion vorbea şi el, în legătură cu *Decembre*, despre un univers poetic asediat de frigul atotinvadator (fără să vadă în acesta un simptom al melancoliei, sau cel puţin fără să o aducă în discuţie): „Ninge, s-a dezlănţuit vântul, iarna e despotică, s-a întunecat încă de cu ziuă, adevărat complot şi asediu, continua stratificare a zăpezii capătă proporţii alarmante... Minusului de căldură animală, i se aliază senzaţia unui insuficient debit afectiv, îşi vrea din partea iubitei (o femeie reală? una imaginară?) suplimentată doza de tandreţe"[173] şi se citează exemplificativ versurile din *Decembre* care cer iubitei aranjarea unui spaţiu domestic mai confortabil: „mai spune s-aducă jăratec", „focul s-aud cum trosneşte", „mână fotoliul spre sobă", „mai spune s-aducă şi ceaiul / şi vino şi tu mai aproape", „mai spune s-aducă şi lampa". Finalul analizei respectivului poem produce următoare observaţie: „Când, în sfârşit, apogeul spaimei declanşate îşi depăşeşte schema cauzală, iar surselor emitente de temperatură indicate (jăratecul, soba, ceaiul, lampa, însuşi corpul adoratei) li s-a invocat şi solicitat proximitatea, atunci mecanismul ricoşează în sens contrar, frigul excesiv înlocuindu-se cu o excesivă căldură, a cărei sesizare va sacraliza lucrurile"[174], şi se citează apoi versurile „Ce cald e aicea la tine / Şi toate din casă mi-s sfinte". Acumularea de „surse emitente de temperatură" are deci darul de a calma nervii bacovieni, semn că melancolia sa nu e atât de profundă şi de iremediabilă pe cât ar vrea să ne convingă punerea sa în scenă. Personajul din poemele ivănesciene nici măcar nu mai „invocă şi solicită proximitatea" unor surse de energie termică, într-atât e de convins de inutilitatea opunerii de rezistenţă despoticei *Dame Mérencolye*. În poemul citat acum câteva pagini, lampa nu are, pentru v înnopteanu, decât rolul de luminător pentru citit; ar fi, de altfel, ridicol s-o utilizeze pentru încălzit, când mopete sau personajul fără nume din alte poeme nu reuşeşte să-şi încălzească melancolica fiinţă nici măcar aşezat în imediata proximitate a sobei. Melancolia ivănesciana are sângele rece, de reptilă, şi otrava ei a ajuns să anihileze nu numai orice tentativă, dar orice gând de iniţiere a unei tentative de rezistenţă.

După cum spuneam, personajul lui Mircea Ivănescu îşi caută adăpost „sub becuri", sub luminile reci şi melancolice din camera închisă. Însă refugiatul nu are nici un fel de sorţi de scăpare, întrucât melancolia a ajuns aici înaintea lui şi a transformat ceea ce trebuia să fie Arcadia într-o Vale a Plângerii; căci nu numai că becurile ard reci deasupra capului, dar gândurile însele, contaminate

[173] Ion Caraion, *op. cit.*, p. 459.
[174] idem, pp. 459-460.

de morbul insidios al melancoliei, se fac fărâmicioase şi „*ning* pe covor, ca o *iască a zăpezii*" (s.n.). Aşa încât, independent de voinţa sa, refugiatul *melancholizer* se pomeneşte de fapt lipsit de refugiu şi cade într-"o uitare / cu chipuri foarte vechi". Din refugiat, melancolicul se transformă în prizonier al spaţiului propriu; descumpănit, atacat acolo unde se credea cel mai bine apărat, nu mai înţelege unde e lumea lui, care e adevărata lume a fiinţei sale, şi, amestecându-se indistinct cu confuzia aceasta totală, „uitarea" îi „face acum un ecou, atât de nelămurit cât şi trebuie, / şi nu se mai ştie dacă-i minciună, sau nu."

Melancolia se dovedeşte aşadar a fi invadatorul suprem; nu există protecţie eficientă împotriva ei. Observând, în *Cerneala melancoliei*, poemele melancolicului regal Charles d'Orléans, Jean Starobinski ajungea şi el la aceeaşi concluzie: „[melancolia, n.n.] îşi ţine victima pe loc, în spaţiul strâmt în care a adus-o. Poetul nu mai are un regat care să-i aparţină: el este ţinut prizonier în tainiţele melancoliei... Când melancolia e afară şi bate, casa mea nu mă apără şi uşa se deschide. Când melancolia se închide împreună cu mine, zidurile se strâng şi uşile vor fi zăvorâte pentru totdeauna"[175].

Valorizarea negativă a întregului spaţiu nu-i lasă prin urmare melancolicului decât şansa (în măsura în care aceasta poate să fie considerată o şansă) baricadării în sine însuşi, în amintirile pe care e nevoit să le creadă adevărate, se străduieşte să le creadă adevărate. Şi se *regăseşte* (remarcabilă îndemânarea ivănesciană în a uza de polisemii) lângă foc, „sumbru", adumbrit de propriul trecut, de propriile amintiri, încă melancolic deci, cu dorinţa „de a crede această fiinţă adevărată, / destrămându-se într-una, alta din petele pe covor, de zăpadă". Centrul volitiv în jurul căruia s-a reorganizat întreaga sa fiinţă, şi anume dorinţa irepresibilă de a da adevăr fiinţelor din amintirile sale, nu rezistă decât atât cât o fac fulgii de zăpadă aduşi pe ghete de afară (din regatul exterior al melancoliei, deci) pe covor. *Morbus melancholicus* a contaminat totul; lumea subiectivă şi lumea obiectivă sunt amândouă melancolizate pe de-a-ntregul, ori, altfel spus, nu mai există vreo diferenţiere între lumea obiectivă şi cea subiectivă - lumea, în totalitatea ei, a devenit regatul despotic condus al melancoliei. Toate sunt bolnave datorită acelui *überschwank nehmen*, acelei debilizări a forţei vitale care însoţeşte excesul de bilă neagră[176]. Melancolia a dizolvat întreaga lume şi pe melancolic o dată cu ea.

Pasiunea amintirii

Încercarea aceasta menţionată mai sus de a da adevăr amintirilor aduce îndeaproape cu ceea ce, în literatura de specialitate, se numeşte paramnezie, adică amintirea unor lucruri care n-au avut loc, numai că la Mircea Ivănescu

[175] Jean Starobinski, *Cerneala melancoliei*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., pp. 8-9.
[176] v. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 278.

fenomenul se petrece taman pe dos: ceea ce se încearcă nu e atribuirea de adevăr unor amintiri false, ci aflarea adevărului unor amintiri ştiute deja ca adevărate. Memoria nu e populată de false întâmplări, ci de rămăşiţele mnezice ale unor fapte care au avut loc aievea; însă, ca un paramnezic, melancolicul caută să se convingă pe sine de adevărul lor. În ce stă adevărul trecutului meu? Aceasta este întrebarea care îl macină neîncetat, *to be or not to be*-ul său. Lumea din jur e plină de semne care îi activează mereu memoria afectivă, cărţile sunt pline de semne care i-o activează la fel de frecvent pe cea intelectuală. Ba, uneori, nici nu mai este nevoie ca aceste semne să existe; ca la toţi melancolicii, conştiinţa găseşte o bizară plăcere în a se lăsa bântuită de amintiri în a căror dureroasă nesubstanţialitate găseşte o substanţial de chinuitoare plăcere. Specific pentru Mircea Ivănescu este că adevărul acestor amintiri îl ştie, dar nu îl cunoaşte. Ne amintim din capitolul anterior că, la fel ca pentru Camus cel din *Noces*, şi pentru Mircea Ivănescu adevărul e ceea ce continuă. Adevărul amintirilor e, firește, dat de ceea ce continuă în şi prin ele. Însă întrebarea rămâne deschisă: *ce* continuă în ele? Cum putem cunoaşte interiorul unei amintiri, ca să putem şti ce îi asigură continuitatea, ce anume face liantul care o uneşte, pe de o parte, cu „semnul memorativ", cum îi spunea Rousseau în *Dictionnaire de Musique*[177] şi, pe de altă parte, cu celelalte amintiri?

Întrebarea aceasta obsedantă, care străbate ca un leitmotiv dureros întreaga poezie ivănesciană, fără ca vreun răspuns să îi pară vreodată mulţumitor celui care o pune, face ca melancoliei poetice ivănesciene să i se asocieze un simptom întâlnit de obicei la ruda apropiată a lui *humor melancholicus*, nostalgia. E vorba de ceea ce Doamna de Staël numea „pasiunea amintirii", „cea mai zbuciumată durere ce poate să pună stăpânire pe suflet"[178]. De o asemenea pasiune a amintirii e animată întreaga poezie ivănesciană; e drept, numai unul dintre volumele lui se numeşte *Amintiri*, şi acela scris în colaborare cu Leonid Dimov şi excepţional ilustrat de Florin Pucă, însă toate celelalte volume sunt la fel de obsedate de memorie, mai exact de problematica acesteia, de adevărul, binele şi frumosul memoriei. Desigur că ne putem foarte bine aştepta ca, într-o poezie atât de impregnată de intertextualitate, problematica memoriei să fie una centrală. Însă e vorba, în poezia ivănesciană, de mai mult decât o memorie livrescă. Într-o cronică a sa din *România literară* a anului 1970, Laurenţiu Ulici observa, vorbind despre poezia lui Mircea Ivănescu în termeni care amintesc foarte îndeaproape pe cei folosiţi de către baroneasa Germaine Necker, Doamnă de Staël, în legătura cu „pasiunea amintirii": „poetul [Mircea Ivănescu, n.n.] are pasiunea retrospecţiei, o pasiune dureroasă, reînviind mereu şi mereu revenind asupra aceloraşi imagini de biografie,

[177] apud Jean Starobinski, *Conceptul de nostalgie*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., p. 143.
[178] idem.

monotonizând totul, spaţiul şi timpul"[179]. Aşadar, e vorba despre o memorie biografică în aceeaşi măsură în care e vorba şi de una livrescă. Intertextuală, poezia ivănesciană este, după cum am văzut, în măsura în care intertextul este şi unul existenţial. Palimpsestului construit în fiinţa poemului trebuie să-i corespundă un palimpsest în oglindă în fiinţa poetului, altfel textul străin nu capătă drept de autohtonizare şi e respins ca un corp străin. În Sfânta Sfintelor a memoriei sale, poezia ivănesciană caută să recupereze ceea ce a participat la sinele său cel mai profund şi, de asemenea, la sinele cel mai profund al făcătorului ei: familie, prieteni, cărţi, muzică, filme, opere ţinând de domeniul artelor plastice, reverii, clipe pasagere de iluminare lăuntrică, ceasuri petrecute în tihnă („fericit ca un rege", cum se spune într-un text) în bufeturi şi localuri, singur sau cu prietenii (nu degeaba remarca, într-o cronică de-a sa, Ilie Constantin că favoritele *loci amoeni* ale poeziei ivănesciene sunt *hall*-ul şi bufetul[180]).

Unul dintre cei mai empatici şi mai fini comentatori ai poeziei lui Mircea Ivănescu, l-am numit aici pe Lucian Raicu, înţelesese, în articolul său despre *Poeme* (1970), că poezia pe care o comentează este, dintr-un punct esenţial de vedere, o luptă a memoriei cu timpul, o veritabilă (ca să fim preţioşi) mnemo-chrono-mahie: „Memoria luptă eroic să reţină priveliştile trecutului, dar acesta se îndepărtează de ea neîncetat – de aici impresia de 'înstrăinare', de poveste spusă ca de o 'străină gură' despre sinele totuşi cel mai profund al poetului"[181]. Evaporarea timpului din cămările bine ferecate ale memoriei – aceasta este una dintre marile suferinţe ale melancolicului. El stochează substanţa timpului în „sinele său cel mai profund" şi vrea să o transforme, printr-o alchimie a amintirii pe care nici el probabil că nu o cunoaşte, în substanţa eternităţii. Însă nici un athanor sublunar nu poate să facă asta, şi deci nici athanorul memoriei sale. Amintirile nu reţin decât coaja timpului, substanţa inefabilă a acestuia scapă teascului sufletesc care îl stoarce neîncetat. Sau, ca să ne fundamentăm ori să ne justificăm pe cuvintele lui Mircea Ivănescu însuşi, pe durata unui scurt, dar cutremător ca un blestem cu totul altfel decât cele argheziene, poem dedicat poetului Ion Drăgănoiu:

> să fii pedepsit cu dorinţa – cumplit –
> să ştii că privind o dată un chip, amintindu-ţi
> după aceea, mai rar, mai des, de făptura ei, moale
> şi caldă - n-ai să mai poţi scutura de pe tine – ca pe aceste
> muritoare ocoluri ale cărnii din jurul gândului tău –
> niciodată dorinţa de a o mai vedea, de a o cuprinde
> cu braţele amândouă, şi de a-i simţi trupul tresărind şi suflarea
> ei fărâmiţându-se pe faţă - să-ţi fie pedeapsa
> atâta timp cât ai să mai simţi, să mai vrei, cu ochii deschişi,

[179] Laurenţiu Ulici, *Un poet, un prozator*, în *România literară*, 1970, nr. 14, p. 8 (prozatorul anunţat în titlu e Dumitru Ţepeneag).
[180] Ilie Constantin, *Mircea Ivănescu, Poeme*, în *România literară*, 1970, nr. 26, p. 14.
[181] Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu: Poeme*, în *România literară*, 1970, nr. 30, p. 9.

să continue lumina. pedeapsa ta să te apere,
să simţi tortura neputinţei de a o mai şti,
de a o mai simţi – de a-ţi mai aminti măcar de fiinţa
aceea – despre care, prin pânze de apă, îţi mai aduci aminte
că i-ai auzit vocea, şi ningea afară imens –
şi acum totul continuă -
(poveste reiterată)

Spiritele teoretizante sintetizează ceea ce în chip liric este spus mai sus prin următoarea formulă apodictică: „melancolicul suferă, înainte de toate, din cauza contradicţiei între timp şi eternitate"[182]. Chiar dacă nu excelează prin poeticitate, aserţiunea nu este mai puţin exactă. Melancolia ivănesciană se naşte mai ales din aceea că poetul nu poate da consistenţa veşniciei amintirilor sale şi fiinţelor prinse în chihlimbarul miriadelor de amintiri. Rostul acumulărilor intertextuale şi biografice acesta este: fără să meargă atât de departe în timp precum Faust cerând revivificarea Elenei din Troia, Mircea Ivănescu vrea, cu toată fiinţa lui poetică, să salveze de la dispariţie clipele pline de adevăr ale timpului său trecut şi să le facă eterne. Deziderat perpetuu al poeţilor şi al poeziei, s-ar putea spune; aşa şi este, însă ceea ce îl particularizează pe Mircea Ivănescu este că, în modalitatea lui melancolică, „pasiunea amintirii" se complică cu o deznădejde lucidă, derivată din conştientizarea ineficacităţii practice a amintirii. Invocaţie a clipelor moarte şi a morţilor, deopotrivă, amintirea nu are puterea de a le şi de a îi readuce la viaţă. E aceasta o formă acută de nostalgie; şi, ca la orice nostalgic în care „boala" a ajuns în faza ei terminală, rememorările otrăvite de imposibilitatea satisfacerii *desiderium*-ului pot fi fatale[183]. Conştiinţa melancolic-nostalgică din poemele ivănesciene trăieşte cu o intensitate similară cu cea a spasmului morţii fiecare dintre amintirile care o străbat; metaforic vorbind, ea moare o dată cu fiecare clipă moartă a trecutului, cu fiecare clipă care se dovedeşte definitiv moartă, imposibil de resuscitat. Producând o psihologie a imaginaţiei materiale aplicată pe proza unuia dintre scriitorii săi favoriţi, Edgar Allan Poe, Gaston Bachelard ajunge la următoarea concluzie: „Încă de pe acum trebuie să notăm seducţia oarecum continuă care-l duce pe Poe la un fel de *sinucidere permanentă*, la un fel de dipsomanie a morţii. În el, fiecare oră meditată este ca o lacrimă vie ce va întâlni apa părerilor de rău; timpul cade picătură cu picătură din orologiile naturale; lumea, însufleţită de timp, este o melancolie care plânge"[184]. Formulele pe care Bachelard le găseşte definitorii pentru proza lui Poe se aplică fără rest şi poeziei lui Mircea Ivănescu: lumea este şi pentru poetul român o melancolie care plânge mereu, îngreunată, faţă de cea a marelui american, de o nostalgie ce conjugă pasiunea amintirii cu amărăciunea deceptivităţii acesteia. „Sinucidere

[182] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 298.
[183] v. Jean Starobinski, *Conceptul de nostalgie*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., pp. 134-149, unde se dau exemple de forme mortale ale nostalgiei.
[184] Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Bucureşti, Univers, 1999, pp. 59-60.

permanentă", „dipsomanie a morţii" – fără să cădem în vulgara eroare de a citi aceste formule din perspectiva *background*-ului biografic al lui Mircea Ivănescu, credem totuşi că sunt compatibile, având în vedere cele spuse mai sus în legătură cu acuitatea cvasi-mortală a nostalgiei, cu poezia ivănesciană, despre care deloc întâmplător un poet precum Leonid Dimov credea că „este cea mai 'gravă' din cele pe care le comentăm [comparaţia se face aici cu poezia lui Virgil Mazilescu şi cu aceea a lui Sorin Mărculescu, n.n.], adică cea mai încărcată de fluide tanatofore"[185]. Fluidul morţii străbate subteran, freatic, versurile lui Mircea Ivănescu, alimentat din plin de fluidele melancoliei şi ale nostalgiei; uneori, rareori, când îşi găseşte drum spre suprafaţa poemului, izbucneşte violent, gheizerele tanatice revărsându-se, atunci, cu o violenţă câtuşi de puţin afină cu molcomirea uzuală a apelor versurilor ivănesciene. Cuprins în volumul de debut, poemul în două părţi *despre moarte ca revedere*, din care vom reproduce mai jos întâia parte, este unul dintre cele mai bune exemple:

sigur că nu este adevărat. murind
nu revezi pe nimeni – moartea este un val lung
care te poartă cu ochii închişi – şi te leagănă -
şi la început e un somn, şi pe urmă o uitare –
şi pe urmă timpul îşi pierde orice înţeles,
este numai o linişte care se întoarce asupra ei înseşi
cu un singur ecou – şi acela e-un nimb,
ca flacăra lumânării – şi pe urmă lumina
îşi pierde orice înţeles – şi pe urmă tăcerea
îşi lasă deoparte înţelesul – şi suspendat
în ceva care nu mai are vreun înţeles – şi pe urmă, nici
descărnarea de înţelesuri, plutirea în nimic,
cu scheletul nefiinţei, gură în gură,
nu mai există. pe urmă nu mai este nici un pe urmă,
dar nici vreun acum, şi nu mai este nici moarte.

Ce de versuri încărcate de cuvinte „tari" în poemul citat anterior! Aproape în fiecare dintre ele găsim câte un cuvânt de forţă, precum „moarte", „somn", „uitare", „timp", „nefiinţă", „lumină", „înţeles", „adevăr"... Dacă răsfoim atenţi volumele ivănesciene, nu mică ne va fi surpriza să descoperim că densitatea unor asemenea cuvinte e una neaşteptat de mare. Ba, unele îşi anunţă tema „majoră" (urmând prejudecata pedagogică a existenţei unor teme „majore" şi a unora „minore") încă din titlul elaborat în jurul unei asemenea vocabule de forţă: *chiar adevărat?*, *despărţirea de lucruri*, *cum se scrie în şi despre singurătate*, *dar dacă nici moartea nu mai există?*, *nu se termină nimic niciodată*, *despre irealitatea literaturii*, *esenţialitate* ş.a.m.d. Şi aceasta la un poet despre care a cărui poezie percepţia critică, în majoritatea ei, s-a obişnuit să

[185] Leonid Dimov, *Debut şi maturitate*, în *Luceafărul*, 1968,, nr. 51, p. 3; în acelaşi număr, pe prima pagină, Nicolae Manolescu face un bilanţ al anului literar respectiv, sub titlul *Marea certitudine: poezia*, şi citează cinci volume, printre care şi cel de debut al lui Mircea Ivănescu, *Versuri*. Critica mare simţise poezia mare.

creadă şi să spună că este un melanj de cuvinte anodine, insignifiante, neangajante, o aglomerare de cuvinte cu sarcină poetică apropiată de zero. La o latitudine apropiată de polul cecităţii critice, la cercul ei polar, iată cuvintele lui Alex. Ştefănescu, unde atenţia noastră va urmări fără nici un fel de comentarii calificativele adjectivale ataşate „expresiei lirismului" ivănescian: „Asemenea unui precaut colecţionar de tablouri care ar trece prin mulţime ţinând sub braţ o pânză de Rembrandt învelită în ziare, poetul se apără de acţiunea distrugătoare a ironiei dând lirismului lui o expresie anostă, insignifiantă... el construieşte fraze lungi, fără relief, având grijă ca ele să nu înceapă la început de vers şi să nu se sfârşească la sfârşit de vers, adică să nu aibă o arhitectură explicită, impunătoare. Textul devine, prin urmare, o pastă de cuvinte, dar tocmai aşa se dovedeşte a fi mai persuasiv: amorfitatea îl face uşor de absorbit"[186]. Numai o „pastă de cuvinte" nu poate fi considerat poemul ivănescian: ochiul răbdător care caută să treacă de „amorfitatea" lui aparentă descoperă, cum am văzut, cuvintele „tari" şi temele „majore" care, dimpotrivă, sunt prea dense, încât nu numai că textul nu este unul aplatizat şi fără relief, dar, din contră, relieful lui e plin de neregularităţi care agaţă permanent în timpul lecturii; prin urmare, nu o pastă, ci un grohotiş de cuvinte despre „esenţialităţi" se dovedesc mai degrabă poemele ivănesciene pentru cititorul bun de poezie.

Însă chiar şi spiritele sensibile la „esenţialităţi", lirice ori ba, au citit uneori grăbit, *au vol d'oiseau*, poezia lui Mircea Ivănescu, nevăzând în „pasiunea amintirii" altceva decât soiul de proustianism târziu, mai mult sau mai puţin gratuit, semnalat de Nicolae Manolescu; în *Postmodernismul românesc*, de pildă, Mircea Cărtărescu înţelege astfel nostalgia ivănesciană: „un proustianism difuz, nesistematic, un refuz al efectelor şi al revelaţiei, un verbiaj rătăcit în expresii uzuale, paranteze, dibuiri, un ton de confesiune ce nu are nimic de gândit, dar mai presus de orice o blândă, neurastenică nostalgie formează substanţa 'poesiilor' lui Mircea Ivănescu. Din ele nu se reţine nimic, dar în atmosfera lor se poate respira liber, înconjurat de tropismele unor adieri emoţionale"[187]. Eroarea e una de situare a punctului de vedere, văzându-se în nostalgie numai o neurastenie blândă, ca şi când lumea poetică a nostalgiei ivănesciene ar fi o lume alcătuită numai din suprafeţe, fără adâncime, o alunecare perpetuă de semnificanţi fără semnificaţi ori fără semnificaţie, reflexii intermitente pe feţele colorate de nostalgie ale amintirilor. Însă nostalgia ivănesciană este, cu expresiva formulă a lui Leonid Dimov, irigată de bogate „fluide tanatofore" în concentraţii ridicate; poate să pară lipsită de adâncime pentru că aceste fluide curg freatic, departe de suprafaţă, şi izbucnesc mai rar, atunci când pasiunea amintirii forează mai mult decât de obicei în solul memoriei, însă forţa cu care izbucnesc, ca şi ardenţa lor dovedesc fără nici o putinţă de dubiu tocmai marea adâncime de la care ţâşnesc spre suprafaţă. Ceea ce vrea să spună că, dacă

[186] Alex. Ştefănescu, *Mircea Ivănescu*, în *România literară*, 2003, nr. 17.
[187] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1999, p. 316.

nostalgia ivănesciană este lipsită de o retorică a profunzimii (şi este), nu înseamnă numaidecât că profunzimea îi este străină.

Sau să ne amintim cuvintele unui spirit căruia nimic din ceea ce este poetic nu-i e necunoscut precum Ştefan Aug. Doinaş, cuvintele sale din *Sol major şi la minor*, mai precis, la fel de neaderente la poetica aceasta a unei nostalgii prea discrete, tradusă în forme poetice de o înşelătoare („vicleană", spune Mircea Ivănescu însuşi) monotonie: „Poezia lui M. Ivănescu distruge poezia clasică dinlăuntru, nu ca dadaismul sau suprarealismul, care atentau la instrumentele poetice. Nici o problemă de limbaj aici; şi totuşi, caracteristica sa principală stă în vacuitatea limbajului poetic, de care poetul – e drept – nu se îndoieşte o clipă, contra căruia nu clamează; dar pe care, în schimb, îl pune să săvârşească ceea ce s-a săvârşit de când e lumea, să spună că poate să spună orice, dar că nu vrea să spună decât că ar putea să spună... şi aşa mai departe"[188].

„Vacuitatea limbajului poetic" – e cel puţin hazardat spus pentru o poezie în care cuvintele considerate în mod convenţional „poetice" sau, parafrazându-l de departe pe Roland Barthes, cuvintele ţinând de un grad maxim al poeticităţii nu sunt deloc asemenea oazelor în deşert. Fireşte că Mircea Ivănescu le tratează cu acizii binecunoscutei sale ironii corozive; fireşte că amenitatea sa funciară nu îl împiedică să se zburlească, într-o *furor* de esenţă benignă, la adresa vechilor cuvinte „poetice", a vechii poeticităţi, a vechii retorici. Însă neîncetatul său dialog dezaprobator cu convenţiile nu e un dialog cu un limbaj poetic vid sau cu o vacuitate a unui limbaj poetic; e, mai degrabă, cearta nostalgiei cu formele în care vechile convenţii poetice ţin să o îmbrace. Amintirile sunt prea vii, pentru sofisticata conştiinţă nostalgic-melancolică în mediul căreia ele trăiesc, pentru ca aceasta să accepte să le exprime printr-un limbaj poetic deja mort ori în curs de extincţie. Decât să spunem că poetul „nu clamează" împotrivă vacuumului limbajului poetic şi că îl foloseşte ca pe un fel de perdea fumigenă dispusă iluzionist în faţa unor sensuri de fapt inexistente, e mai aproape de adevăr să vedem că poezia lui Mircea Ivănescu e o luptă cu aceste forme vide sau, după caz, moarte ale limbajului poetic; departe de a agrea ideea că vorbele pot să nu însemne nimic în poezie, e iritat de aceasta. Ca un om de lume (şi de lume poetică, *y compris*), nu îşi arată făţiş iritarea; regula de bună-creştere a răspunsului neviolent e prea bine înrădăcinată în codul său de comportare. Urmând codul civilităţii anglo-saxone, e discret şi (se) disimulează. Însă, atunci când poemul e rostit pe un ton de o asemenea mansuetudine, cuvinte precum „minciună", „mincinos", „înşelător", „fals" şi altele de acelaşi fel sună cu atât mai dur ca nişte acuze aduse ineficienţei limbajului poetic. Să citim, ca să ne convingem, câteva versuri dintr-un poem (sonet) mai târziu, publicat în volumul *versuri vechi, nouă* din 1988, poem care, edificator, se numeşte *decât că vorbele ar trebui, totuşi, să însemne ceva*:

---

[188] Ştefan Aug. Doinaş, *Sol major şi la minor*, în *Lampa lui Diogene*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1970, p. 231.

stau, şi fac vorbe, şi în realitate –
realitatea e că nu sunt câtuşi de puţin adevărate
vorbele astea – n-au să răzbească din această singurătate
niciodată, să ajungă să dănţuie în jurul acelei minunate

fiinţe, pe care ele zic – mincinos – că o invocă. sunt sunete reci
doar – care n-ajung să populeze tăcerea asta, de melci
sufleteşti străbătută - cu dâre încete –

Într-un mod tipic pentru cunoscuta *frigiditas* melancolică, sunetele sunt „reci", cum de altfel trebuie că sunt şi gasteropodele sufleteşti care străbat singurătatea tăcută a celui ce ştie că vorbele nu sunt adevărate şi că, deci, invocaţia adresată minunatei fiinţei e, în fapt, la fel de bună ca o invocaţie nimănui, mincinoasă şi inutilă. Limbajul se dovedeşte debil, năpădit de boli subtile care îi golesc celulele vitale, cuvintele, de seva adevărului. Scriind despre întâiul volum al lui Mircea Ivănescu, Matei Călinescu îşi încheia astfel recenzia: „Am crezut, până nu demult, că poezia este – sau trebuie să fie – o terapeutică a vorbirii: că ea trebuie să vindece, fie şi prin inefabil, vorbirea de bolile care-o macină: ideile primite, platitudinile, preciziile inerte, subtilităţile moarte. Dar – cine ştie? – poate că poezia are şi o altă menire (şi de aceea nu mai seamănă decât îndepărtat cu ea însăşi), - aceea de a adânci bolile limbajului, de a spori conştiinţa lor, de a le aduce la intensităţi obsesive şi de a ilumina astfel dureros structurile mincinoase ale vorbirii"[189]. Chiar dacă nu despre o funcţie a poeziei este vorba aici, diagnosticul şi descrierea clinică a bolii limbajului nu sunt mai puţin exacte. Amintirile căutând trup lingvistic nu găsesc drept materie utilă decât cuvinte corupte, „îngeri lexicali corupţi", cu frumoasa expresie a lui Gheorghe Grigurcu[190]. Şi atunci nostalgia, amar dezamăgită de debilitatea limbajului poetic convenţional şi de incapacitatea lui de a da un trup adevărat amintirilor, îl percepe ca pe un limbaj rece, frigid, de o răceală şi de o frigiditate caracteristică tabloului de simptome ale melancoliei. Se vede, aşadar, cum în versurile acestea ivănesciene nostalgia cheamă melancolia, preferând să îşi amestece fiinţa imponderabilă cu aceea, de asemenea imponderabilă, a recii *Dame Mérencolye*, într-o *tristitia* de un aliaj bizar şi ucigător, decât să accepte mezalianţa cu vorbele *sine nobilitate* în vulgaritatea minciunii lor. Întrezărim, în această atitudine ce nu suportă mezalianţa cu vorbele calpe, un drum poetic la capătul căruia, în ciuda cantităţii impresionante de poeme produse, creatorul lor nu va mai crede în calitatea lor. Nici în calitatea lor intrinsecă, întrucât vorbele în care şi-a turnat melancolia şi nostalgia sunt în ochii săi, aproape fără excepţie, mincinoase; nici în calitatea poeziei în general, limbajele poetice fiind toate alcătuite din „sunete reci", strădania de a da adevăr cuvintelor fiind

[189] Matei Călinescu, *Poezia ca descoperire a fragilităţii fiinţei*, în Matei Călinescu, *Fragmentarium*, Cluj, Dacia, 1973, p. 100.
[190] Gheorghe Grigurcu, *Despre nişte "nemaiauzite aşezări ale sincerităţilor"*, în Gheorghe Grigurcu, *Poezia română contemporană*, vol. I, Iaşi, Editura Revistei *Convorbiri literare*, 2000, p. 624.

iremediabil vană. Este, în fond, ceea ce Mircea Ivănescu a şi făcut - e drept, nu ca instanţă poetică, ci ca persoană publică (ceea ce arată că poezia sa e mai aproape nu de natura unui tratat de melancolie, cum se spune într-un poem, ci de aceea a unui manual de melancolie) - la lansarea antologiei din versurile sale alcătuită de Matei Călinescu, deconsiliind tinerii poeţi adunaţi în incinta librăriei *Humanitas* din Sibiu în legătură cu practica scrisului de poezie, cu eficienţa şi semnificaţia acesteia; ori, de asemenea, când, în alocuţiunea de primire a titlului de Doctor Honoris Causa al Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, îşi tratează opera poetică drept „eventualele mele încercări literare"[191]. Toate trec înspre imponderabilitate, astfel încât se ajunge „ca psihologia să intre-n hipnoză, gestica în levitaţie şi lumea în stare de spirit", după cum scrie Dan C. Mihăilescu, în 1991, pe prima copertă a numărului din *Euphorion* ce-l aniversează pe Mircea Ivănescu[192]. Va fi aceasta faza finală de evoluţie a efectului devastatoarei *collatio* dintre melancolie şi nostalgie; conştiinţa dizolvată de dulci-malignele narcoze ale atipicei *tristitia* nu mai recunoaşte formele în care şi-a turnat substanţa. Lumea poetică dispare treptat din faţa ochilor sufleteşti ai creatorului ei. Carii melancoliei, acizii nostalgiei au ros până la temelii lumea. Singura consistenţă rămasă e aceea a perpetuei inconsistenţe.

Melancolicul ca juge-pénitent

Critica literară înzestrată cu receptori dintre cei mai fini a intuit din vreme această progresie către evanescenţă a poeziei ivănesciene. Nu este vorba, în contextul discuţiei noastre, atât de efectul de evanescenţă al poeziei ivănesciene, aşa cum l-a perceput într-un rând Matei Călinescu: „Din materialul verbal aparent cel mai inadecvat, din organizarea exterioară cea mai prozaică a discursului, din notele cele mai fals lirice (cultivate cu deplină conştiinţă şi chiar subliniate ironic) se naşte un duh mallarméan. Oricât de curios ar părea, la Mallarmé poetul nostru ajunge plecând de la antipodul absolut al spiritului acestuia, de la ironie. Efectul final e însă foarte asemănător: un sens al fragilităţii, o muzicală *evanescenţă*, o rece înfiorare în faţa absenţei"[193] (s.n.). Nu lirismul evanescenţei, care e în discuţie în citatul de mai sus, ne interesează aici, ci evanescenţa continuă a materiei din care e alcătuită lumea poetică ivănesciană.

În continuă pierdere de adevăr, cuvintele, materia de construcţie a oricărui univers poetic, suferă de asemenea şi o continuă pierdere de substanţă. Din construcţiile de cuvinte, o dată ce adevărul lor semantic a dispărut, nu mai rămân decât tartajele, ca nişte faguri goi, iar apoi şi acestea se fărâmiţează şi

[191] Mircea Ivănescu, *Alocuţiune rostită la decernarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu*, în *Transilvania*, 2004, nr. 4.
[192] Dan C. Mihăilescu, *Torsul pisicii sau "...lying on my back on the sofa"*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12). p. 1.

[193] Matei Călinescu, *Lirism şi ironie*, în *România literară*, 1970, nr. 25, p. 14.

dispar. Evanescenţa universului poetic ivănescian, alcătuit dintr-o bizară materie recesivă, e consecinţa directă a evanescenţei adevărului acestui univers. Lumea trebuie construită, acesta e principiul demiurgic al oricărui poet. Însă lumea poeziei ivănesciene se destramă sub ochii creatorului ei pe măsură ce e construită, din cauza bicisniciei vorbelor. Prea lucid, noul Manole ştie că, datorită precarităţii materialelor, construcţia lui nu va dura într-adevăr, adică întru adevăr. Iarăşi prea lucid, nu se aruncă de la înălţimea construcţiei sale, ci se cufundă într-o melancolie sporindă, alimentată de lanţul vicios în care a intrat: ca orice poet, nu poate să nu (se) scrie, însă, pe de altă parte, ştie prea bine că nu poate să (se) scrie. În *Demonii*, Kirillov spune undeva despre Stavroghin: „Dacă crede Stavroghin, nu crede că crede. Iar dacă nu crede, nu crede că nu crede". Copiind, pentru cazul lui Mircea Ivănescu, structura formulei celebre a lui Kirillov (dacă tot găsim deseori referinţe la Dostoievski în poezia ivănesciană), am zice că poetul, dacă scrie, nu poate să scrie; iar dacă nu scrie, nu poate să nu scrie.

A scrie despre evanescenţă (a lumii, a literaturii, a propriei fiinţe, nu importă) e totuna, ca utilitate şi eficacitate, cu a scrie în apă - cel ce gândeşte astfel nu poate să fie decât un melancolic, căci acelaşi simptom îl identifică Jean Starobinski la Charles d'Orléans şi îl ridică la rangul de simptom universal al poeţilor melancolici, statuând: „A scrie înseamnă a compune pe pagina albă semne ce nu devin lizibile decât pentru că sunt ale speranţei întristate; înseamnă să oferi în schimbul lipsei de viitor o multiplicitate de vocabule distincte, înseamnă a transforma imposibilitatea de a trăi în posibilitatea de a spune... Dar... opera rămâne neterminată: o forţă ostilă o va mutila. Poemul e făcut ţăndări. Când speranţa se întunecă şi când nimic nu ne mai poartă spre viitor, realitatea prezentă se dislocă, elementele ei nemaiavând puterea de a se ţine laolaltă"[194]. „Poemul făcut ţăndări" – e o definiţie minunată pentru poemul ivănescian, pe care forţa internă a melancoliei sale îl duce la dezagregarea în fragmente lipsite de coerenţa obişnuită, în nenumăratele interstiţii create apărând tot atât de fără număr paranteze explicative, liniuţe, contraziceri ale propriilor propoziţii anterioare marcate prin conjuncţii adversative şi aşa mai departe. Lumea este pentru melancolic o pansemioză continuă; fiecare fragment al lumii e pentru el un semnificant, un „semn memorativ" care declanşează o nouă asociere. El nu se poate fixa statornic pe depănarea rememorărilor cauzate de un singur semnificant, pentru că, în acelaşi timp, semioza continuă începând de altundeva, şi atunci e silit să lase deoparte ceea ce abia a început şi să se fixeze pe noul proces semiotic. Care, la rândul lui, va fi curând abandonat pentru un altul, care... Melancolicul este cel ce nu încheie niciodată, cel ce nu poate să încheie. De aceea poemul ivănescian nu se sfârşeşte niciodată; sau, altfel spus,

[194] Jean Starobinski, *Cerneala melancoliei*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., p. 15.

începe oriunde şi sfârşeşte oriunde, stând sub semnul emblematic al melancoliei: labirintul[195].

Dintre criticii care au sesizat acea dematerializare continuă a lumii din poezia ivănesciană despre care vorbeam mai sus, Lucian Raicu este poate cel care o defineşte cu pregnanţa optimă: „Voluptatea reconstrucţiei realului... se asociază în lirica lui Mircea Ivănescu – şi modul asocierii ţine de o ecuaţie secretă, nedivulgabilă - cu gustul la fel de pronunţat al destrămării şi inconsistenţei lucrurilor, de unde senzaţia de rarefiere, de pierdere neliniştitoare a centrului de greutate". Şi, mai jos: „Realul se decolorează, mai bine zis capătă culoarea, de o nuanţă atât de caracteristică, a poeziei lui Mircea Ivănescu"[196]. Trei ani mai târziu, scriind iarăşi despre un volum de poeme al lui Mircea Ivănescu, Raicu îşi duce mai departe observaţia şi conchide: „dincolo de ironie şi acoperindu-se de ambiguităţile ei, poetul urmăreşte cu seriozitate să recupereze *consistenţa* lucrurilor, a trecutului, a timpului etc. spre a pune stavilă unei senzaţii ameţitoare de gol, de inutilitate" şi citează cu titlu de exemplu poemul *vatra dornei*[197]. Observaţia e precisă şi admirabil formulată; singura obiecţie ori, mai degrabă, singura nuanţă pe care o avem de adus e că nu de un „gust" pronunţat al destrămării ţine evanescenţa materiei din ce în ce mai discrete, pentru că nu dispoziţia subiectivă a gustului e în chestiune. Mircea Ivănescu nu se comportă aidoma Penelopei, destrămând din raţiuni subiective ceea ce construise peste noapte; pentru el, cuvintele sunt în mod obiectiv îngeri lexicali căzuţi, cu care starea paradisiacă a poeziei, existenţa ei plină, nu mai poate fi, oricât de mare e strădania, recompusă.

De aceea, nici un viitor al lumii sale nu îi mai este accesibil, la nivel imaginativ, melancolicului. Cum să creezi modele mentale ale viitorului, când materia prezentului dispare sub ochii tăi? În *Reţete încercate pentru a îndepărta melancolia*, Jean Starobinski remarcă la rândul lui efectul destructiv al melancoliei asupra substanţei timpului: „Se ştie că, după Binswanger şi Tellenbach, melancolicul se caracterizează prin pierderea capacităţii de pro-tensiune spre viitor şi prin *retenţia* exagerată a unui trecut încărcat de vinovăţie"[198]. Evanescenţa lumii înseamnă, de fapt, evanescenţa prezentului lumii şi, implicit, a viitorului ei. Materia disparentă a timpului nu mai are suficientă energie internă pentru a permite edificarea unui model al prezentului şi al viitorului în care clipele substanţiale ale trecutului să se repete. Cu cuvintele lui Proust din *Du côté de chez Swann*, melancolicul oftează: „La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi" („posibilitatea unor asemenea ceasuri n-o să renască nicicând pentru mine"). Comentând, în primul

[195] "Una dintre însuşirile cele mai constante ale Melancoliei este de a persevera cu îndârjire, fără a lăsa să se întrevadă vreodată sfârşitul prezenţei ei... O închisoare în care rătăceşti; o recluziune pribeagă: iată labirintul": idem, p. 10.
[196] Lucian Raicu, *Mircea Ivănescu: Poeme*, în *România literară*, 1970, nr. 30, p. 9.
[197] Lucian Raicu, *"Alte poeme"*, în *România literară*, 1973, nr. 35, p. 10.
[198] Jean Starobinski, *Reţete încercate...*, în Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, ed. cit., p. 86.

capitol, *Naşterea cântului,* din *Lecturi proustiene*, pasajul în care apare această melancolică exclamaţie, Gaëtan Picon înţelege că „pentru Proust posibilitatea operei sale nu apare decât atunci când clipa prezentă a naraţiunii devine o clipă fără alt viitor decât acela al limbajului: clipa unei vieţi postume. Singur *eul* îi îngăduie să facă din prezent momentul unui viitor trecut. De aceea, de-a lungul întregii naraţiuni, pentru că nu există un prezent adevărat, ignorându-şi viitorul, emoţiile vieţii (ale vieţii în stare de proiect, în aşteptare) îşi pierd ascuţimea, suportă în permanenţă o derealizare venind din conştiinţa că au fost iluzorii, înşelate, conştiinţă din care resuscitarea retrospectivă face un fel de umbră a lor"[199].

Afinitatea adâncă între tipul său de melancolie şi acesta al al lui Proust alcătuieşte, de fapt, ceea ce critica a numit „proustianismul" lui Mircea Ivănescu: nu o metodă de construcţie a textului prin succesive, infinite regresii temporale, aşa cum cea mai mare parte a criticii a înţeles, ci, mai mult decât atât, o tovărăşie întru melancolie, o similară neputinţă de a da substanţă timpului altfel decât închizându-l în trupul limbajului – şi acesta, vai, evanescent la rându-i. O evanescenţă corijată prin altă evanescenţă. Diferenţa vine din aceea că, pentru Mircea Ivănescu, paradoxal poate, singura formă încă substanţială a timpului este cea trecutului, mai exact aceea a timpului stocat în conştiinţă. Însă remanenţa acestei forme temporale nu este tocmai o fericire pentru melancolic. Mai întâi, pentru că, aşa cum văzut în paginile anterioare, nu reuşeşte să creeze o alchimie care să transmute trecutul în eternitate; apoi, pentru că trecutul pe care îl reţine e îngreunat de vinovăţii şi remuşcări exagerate faţă de culpele, cel mai ades imaginare, pe care şi le atribuie. El construieşte neîncetat noi versiuni ale trecutului, şi singura modalitate de a se asigura de substanţialitatea timpului, de a îi da acestuia substanţă i se pare aceea de îl încărca, pe cât mai mult posibil, cu lestul torturantelor procese sufleteşti şi de conştiinţă. Să recitim, pentru edificare, sonetul intitulat neutru *mopete n-a citit „frumoasa fată din perth"*:

> mopete, gândindu-se la bruna rowena, îşi aduce aminte
> de o carte groasă în care se scrie amănunţit
> despre o fată încă frumoasă. şi în jurul ei, înrăit,
> timpul îşi face umbre cu spade vibrând zgomotos. („şi te
>
> trage-n adâncuri", îşi spune mopete, îndepărtându-se
> – însă păstrând ochiul lăuntric clipitor cu resentiment
> către ceea ce a văzut. „te trage într-un orb, somnolent
> strat mişcător de vreme – unde oricare gânduri se
>
> preschimbă în decoloratele lor nuanţe, şi se pierd").
> mopete nu a citit atunci cartea, acum e târziu.
> nu mai întârzie nici în mopete vremea. e un inert

[199] Gaëtan Picon, *Lecturi proustiene*, în Gaëtan Picon, *Funcţia lecturii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1981, p. 104.

arbore, aşezându-şi într-un aer lăuntric crengi, alburiu
conturate în ceţuri. e asediat acuma mopete
de gânduri, peste care toarnă plumb topit – şi cu urlete.

E întru totul exemplară pentru maniera ivănesciană progresia aceasta de la neutralitatea iniţială de ton către finalul *fortissimo*, corespunzătoare unei regresii de egală amplitudine către sinele cel mai profund. Pe măsură ce mopete se cufundă în „stratul mişcător de vreme", acutele sunt din ce în ce mai solicitate, pentru ca în versurile finale, când ni se spune pe ocolite că mopete s-a cufundat până la limita inferioară a nisipurilor mişcătoare ale timpului („nu mai întârzie nici în mopete vremea"), *crescendo*-ul să conducă înspre un violent *rinforzando*, ale cărui accente dure construiesc, de această dată, o imagine-definiţie de o plasticitate rară a remuşcării şi a modului în care melancolicul îşi alimentează masochist remuşcările: „e asediat acuma mopete / de gânduri, peste care toarnă plumb topit – şi cu urlete". Nu se precizează motivul remuşcării, fapta purtătoare de o asemenea sarcină a vinovăţiei, şi e aproape sigur că nici melancolicul nu ar putea să îşi alcătuiască un rechizitoriu cum se cade.

În întinsul său studiu despre Albert Camus publicat în primele două numere din 1968 ale mensualului clujean *Steaua*, Mircea Ivănescu citează următorul pasaj din *La chute* (despre care crede că este „probabil, sub raportul reuşitei stilistice, cea mai realizată operă a lui Camus şi, fără îndoială, din punctul de vedere al semnificaţiei, cea mai impresionantă ca document al unei sfâşieri, a neputinţei de a depăşi anumite limite"[200]): „Vezi, nu ajunge să te acuzi pentru ca să devii inocent, căci altminteri eu aş fi acum un miel alb şi imaculat. Trebuie să te acuzi într-un anumit fel, şi mie mi-a trebuit mult ca să pun la punct procedeul – şi nu l-am descoperit, procedeul acesta, înainte de a mă fi regăsit în cea mai desăvârşită părăsire... Şi când portretul pe care mi-l fac eu acum este gata, ca în seara asta, îl arăt celorlalţi, dezolat – 'uitaţi-vă, priviţi, iată cine sunt eu'. Actul de acuzare este atunci încheiat. Dar, dintr-odată, portretul pe care-l întind contemporanilor mei să-l privească devine o oglindă"[201] (traducerea îi aparţine lui Mircea Ivănescu; cititorul interesat de altă traducere poate să o consulte pe a Irinei Mavrodin, în Albert Camus, *Străinul, Ciuma, Căderea, Exilul şi împărăţia*, Bucureşti, RAO, 1993, p. 365). Nu poţi face oricum rechizitoriul împotriva propriei tale fiinţe poetice; există o anumită manieră, un anumit procedeu de a turna „plumb topit – şi cu urlete" peste gânduri pentru a le transforma în remuşcări, în capete de autoacuzare solide (solide ca plumbul, se înţelege). Ca şi personajul lui Camus din *Căderea*, personajul din poemele lui Mircea Ivănescu este întotdeauna, indiferent care e numele lui sau dacă poartă vreun nume, un judecător-penitent dresând în imaginaţie nenumărate dosare

[200] Mircea Ivănescu, *Albert Camus*, în *Steaua*, Cluj, 1968, nr. 2, p. 108. Pentru întregul studiu, a se vedea primul număr al revistei, pp. 113-125, şi al doilea, pp. 100-114.
[201] idem, p. 109.

împotriva sa, analizându-le, pronunţând sentinţe şi executându-le supus şi discret, recunoscându-se în cele din urmă în portretul pe care-l întinde cititorului ca într-o oglindă. Retenţia exagerată a vinovăţiei, specifică melancolicului, şi-a găsit singurul judecător creditabil, şi anume cel care face şi penitenţa remuşcărilor, adică a culpelor pe care le judecă. Sub acest aspect, o bună parte din poezia lui Mircea Ivănescu este o lungă penitenţă în versuri.

Saturn şi melancolia

În finalul acestui capitol, pentru a înţelege cu adevărat natura melancoliei ivănesciene, trebuie să ne întoarcem, încă o dată, la versurile care deschid prima parte a tulburătorului diptic *despre moarte ca revedere*, citate în urmă cu mai bine de zece pagini:

> sigur că nu este adevărat. murind
> nu revezi pe nimeni – moartea este un val lung
> care te poartă cu ochii închişi – şi te leagănă -
> şi la început e un somn, şi pe urmă o uitare –
> şi pe urmă timpul îşi pierde orice înţeles.

Am remarcat anterior, analizând poemul, densitatea cuvintelor „tari", ce infirmă teza, devenită loc comun, a poemului ivănescian ca „meditaţie despre nimic". Acum, cu totul altceva ne interesează în legătură cu ele. Aşa cum discuţia propriu-zisă despre melancolia ivănesciană a pornit de la similaritatea izbitoare între un text al lui Jean Starobinski, unul al lui Mircea Ivănescu şi unul al lui John Berryman (cele referitoare la absenţa resurselor interioare), şi încheierea o vom face, în buna tradiţie a melancoliei circulare, repetitive şi intertextuale, tot observând asemănarea cu adevărat remarcabilă dintre versurile ivănesciene citate mai sus şi cuvintele de sfârşit din capitolul din *Apa şi visele* dedicat lui Poe. (Din nou suntem în situaţia să descoperim fraze de-ale lui Bachelard despre prozatorul american care se potrivesc ca o mănuşă poetului român. S-ar zice că există afinităţi elective subtile şi adânci între cei doi scriitori, însă, firește, nu îşi are locul aici identificarea şi cu atât mai puţin aprofundarea lor analitică). Iată cuvintele lui Gaston Bachelard despre lecţia literaturii lui Edgar Allan Poe, pe care o înţelege, înainte de toate, ca pe o meditaţie asupra morţii; avem de-a face, ne spune criticul, cu „lecţia unei morţi heracliteene, a unei morţi care ne duce departe o dată cu valul care curge, ca pe un val care curge. Este lecţia unei morţi imobile, a unei morţi în adâncime, a unei morţi care rămâne cu noi, lângă noi, în noi"[202]. Pentru Poe, crede Bachelard, moartea „ne duce departe o dată cu valul care curge"; pentru Mircea Ivănescu, „moartea este un val lung / care te poartă cu ochii închişi". Pentru prozator, ea rămâne „cu noi, lângă noi, în noi"; pentru poet, problema majoră care se pune este aceea dacă, murind, revezi pe cineva, dacă revezi persoanele dragi, cele care cândva au trăit cu noi sau lângă noi iar

[202] Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Bucureşti, Univers, 1999, p. 73.

acum supravieţuiesc numai în noi. Moartea este un val, o învolburare a materiei amintirii; ceea ce înseamnă că şi pasiunea amintirii, care de asemeni învolburează apele memoriei, este, de asemenea, tot un fel de moarte. Moartea are substanţă acvatică, şi memoria la fel.

Ultimul text la care o să mai căutăm susţinere teoretică în acest capitol este tot unul din *Apa şi visele*; Bachelard observă aici îngemănarea, la nivelul imaginarului material manifest în proza lui Poe (iarăşi Poe!), dintre apă, moarte şi amintire: „Iată deci de ce apa este materia morţii frumoase şi fidele. Numai apa poate dormi, păstrându-şi totodată frumuseţea; numai apa poate muri, păstrându-şi imobilă răsfrângerile. Reflectând chipul visătorului fidel Marii Amintiri, Umbrei Unice, apa dăruieşte frumuseţe tuturor umbrelor, ea reînvie toate amintirile. Astfel ia naştere un fel de narcisism recurent şi prin delegaţie, ce le conferă frumuseţe tuturor celor pe care i-am iubit"[203]. Aplecat deasupra apei morţii sau deasupra apei amintirii (pentru că amândouă îi văluresc la fel de statornic fiinţa), într-o poziţie ce aduce îndeaproape cu aceea a personajului din *Melencolia I*, cu capul de asemenea aplecat peste apa grea şi neagră a amintirilor sale[204], melancolicul eu al poeziei ivănesciene priveşte viaţa scurgându-i-se, înglobând în materia acvatică a versurilor chipurile celor dragi; iar melancolia lui, în ciuda profundei *anima tristis* pe care i-o imprimă, îi permite, pe de altă parte, ca, prin „narcisismul recurent şi prin delegaţie" al melancolicului care îşi iubeşte cu pasiune tristeţile amintirilor, să le „confere frumuseţe tuturor celor pe care i-a iubit".

Melancolia lui este, deci, una discretă, pentru că, ne amintim iarăşi, „discret" este participiul verbului latin „discerno, -ere", ceea ce înseamnă, mai ales, a înţelege şi a recunoaşte; ceea ce este discret e rezultatul practic al acţiunii de înţelegere şi de recunoaştere. Iar melancolia ivănesciană tocmai asta face - îşi cufundă adică mai întâi subiectul în materia memoriei proprii, din ce în ce mai adânc, până la stratul amintirilor ultime şi al remuşcărilor ultime, până ce reuşeşte *să le înţeleagă*. Şi apoi, printr-o discretă, subtilă alchimie, care amestecă în athanorul versurilor amintirile infernale, remuşcările, cu amintirile paradisiace, ea purifică din când în când apa întunecată, neagră ca bila neagră, lăsând melancolicului putinţa *să recunoască*, *să discearnă* chipurile celor dragi în întreaga lor frumuseţe, dacă nu în întregul lor adevăr. Nu degeaba întâiul vers al celei de-a doua părţi a poemului *despre moarte ca revedere* spune: „dar moartea este o revedere totuşi". Şi, cum vedem că putem cu îndreptăţire să parafrazăm aforismul franţuzesc şi să spunem că *mérencoliser, c'est mourir un peu*, înseamnă că melancolia, ruinătoarea timpului care desparte cele ce au trecut de cele ce vor să vină, implică la rândul ei o formă de revedere. Fiică a infanticidului Saturn, melancolia nu putea să fie, prin firea pe care prin însuşi

[203] idem, p. 71.

[204] Pentru semnificaţia capului plecat al melancolicului din gravura *Melencolia I* a lui Dürer, a se vedea subcapitolul *Motivul capului plecat* din Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, pp. 354-356.

sângele ei rece o moşteneşte, decât paricidă, devenind cronofagă, devorând timpul, aşadar ucigându-şi tatăl.

Melancolia poetică ivănesciană îşi alcătuieşte substanţa din remanenţele marilor ataşamente sentimentale ale subiectului ei; *melancholizer*-ul ţine la melancolia lui, în ciuda suferinţei pe care aceasta i-o provoacă, pentru că, prin ea, poate să îşi verifice constanţele inimii, până şi atunci când „timpul îşi pierde orice înţeles". Poezia lui Mircea Ivănescu este, cu fiecare poem în care se concretizează, prin însăşi natura profundă a melancoliei care îi irigă fără contenire versurile, o declaraţie discretă de dragoste.

6. POSTMODERNUL MÂNTUIT

Inventarea predecesorilor

Pe măsură ce modul de înţelegere a literaturii şi a istoriei literare al generaţiei ’80 devine dominant în lumea literară de azi, teoria unui

postmodernism românesc se transformă şi ea, din ce în ce mai hotărât, dintr-o conjectură într-o concluzie. S-au scurs ceva mai puţin de două decenii de la binecunoscutul număr din *Caiete critice* (1-2/1986) dedicat postmodernismului, şi ceea ce acolo era o simptomatologie a unui prezumtiv sau, oricum, în curs de devenire postmodernism românesc a devenit o fişă clinică a unui fenomen despre care gurile rele afirmă tot mai mult că, dacă nu s-a stins, atunci e pe cale de a se stinge, înainte de a se fi consumat cu adevărat în conştiinţa publică. Teza de doctorat a lui Mircea Cărtărescu, publicată sub titulatura *Postmodernismul românesc* la editura Humanitas acum paisprezece ani, în 1999, e semnificativă din acest punct de vedere: în răspăr cu expectanţa generală, care era curioasă să ştie dacă postmodernismul românesc există, în ce variantă anume şi care sunt structurile lui, demonstraţia profesorului bucureştean (ah, ce bizar sună să-l numeşti astfel pe cel mai eclatant şi hipnotic prozator postmodernist din literatura română!) mergea în sensul revelării unui postmodernism latent în literatura română, cu origini coborând mult în urmă, subversiv şi dizolvant în raport cu literatura din *mainstream*–ul epocilor trecute, căutând neîncetat să devină elementul dominant în relaţia cu aceasta. Astfel, în ciuda axiomei postmoderne că mitul modern al progresului, de provenienţă raţionalistă, este unul fals şi inoperant, în finalul *Postmodernismului românesc* Mircea Cărtărescu elaborează şi susţine imaginea unei literaturi române progresând ineluctabil dinspre modernitate către etapa ei postmodernă: „în literatura română, chiar şi în condiţiile nefavorabile ale lumii comuniste, literatura postmodernă a luptat pentru legitimitate şi, după o experienţă *underground* de literatură alternativă, s-a impus, către 1980, ca literatura *normală* a vremii, destul de permisivă teoretic ca să înglobeze – alterându-le însă definitiv semnificaţia ideologică, pentru că postmodernismul *nu* este un eclectism – toate experienţele artistice ale modernităţii şi, *in extremis*, ale literaturii clasice de asemenea”[205].

În cele din urmă, studiul lui Mircea Cărtărescu prezintă nu atât o sincronă schiţă descriptivă a postmodernismului românesc, cât o istorie a acestuia, căutând subsecvent să distingă un aer de familie postmodernă la marii scriitori ai tradiţiei literare, pentru a se legitima. Operaţie firească şi deloc blamabilă, inventarea predecesorilor, ne învaţă undeva Borges scriind despre Kafka, este semnul fiecărui scriitor adevărat: „The word 'precursor' is indispensable to the vocabulary of criticism, but one must try to purify it from any connotations of polemic or rivalry. The fact is that each writer *creates* his precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future. In this correlation, the identity or plurality of men doesn't matter"[206] ["Cuvântul 'precursor' e indispensabil pentru vocabularul criticii, însă trebuie

[205] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1999, pp. 479-480.
[206] Jorge Luis Borges, *Kafka and His Precursors*, în Jorge Luis Borges, *Selected Non-Fictions*, edited by Eliot Weinberger, New York, 1999, p. 365.

purificat de orice conotaţie polemică ori duşmănoasă. E un fapt că fiecare scriitor îşi *creează* precursorii. Opera lui ne schimbă concepţia despre trecut, după cum schimbă viitorul. În această relaţionare, identitatea sau pluralitatea oamenilor nu mai contează"]. Prin urmare, e lipsit de sens, cum fac adversarii cu orice preţ ai postmodernismului, să valorizăm negativ, „polemic sau duşmănos", modul în care Mircea Cărtărescu, nu numai teoretician şi critic literar, dar întâi de toate un mare scriitor, caută cu precădere printre scriitorii plasaţi în zonele profitabile ale conurilor de umbră, mai puţin exploraţi prin studii critice şi deci mai susceptibili de a releva puncte surprinzătoare de izomorfie cu paradigma la care se încearcă anexarea. Ca şi în cazul revoluţiilor paradigmelor ştiinţifice aşa cum au fost acestea descrise de Thomas Kuhn, revoluţiile paradigmelor literare se petrec în aceeaşi manieră a valorizării unor puncte de interes cel mult secundar, în dauna punctelor care constituiseră anterior centre de interes maxim. Particularizând, goana după strămoşi a postmodernismului românesc a recondiţionat autori de rangul doi sau trei din istoria literaturii române, împingând pe poziţii secunde, dacă nu şi mai jos, autorii consideraţi până atunci canonici. Dacă nu a fost neapărat cel dintâi, Mircea Cărtărescu a fost în orice caz cel mai sistematic dintre apologeţii postmodernismului, reliefând un sistem de filiaţii pre-postmoderne, dacă se poate spune astfel, şi, pe măsură ce se apropie de contemporaneitate, curat postmoderne, care articulează dintr-un unghi nebănuit literatura română, ca un schelet pe care, fără radiografierea de pe lungimea de undă a teoriei postmoderne, nu l-am fi putut în nici un fel întrevedea.

Corelate, această inventare a strămoşilor şi tonul definitiv specific tuturor istoriilor literare, dublate de talentul narativ şi expozitiv excepţional al lui Mircea Cărtărescu, au contribuit, în egală măsură, la impunerea evidenţei că *Postmodernismul românesc* este corpusul doctrinar prin excelenţă al paradigmei postmoderne autohtone, judecăţile de situare şi de valoare conţinute devenind aproape *a priori* incontestabile. Creditarea quasi-instantanee a fost mediată şi de faptul că e seducătoare în sine valorizarea unor *soi-disant* nedreptăţiţi ai istoriei literare, operaţie care dă atât celui ce o pune în practică, cât şi cititorului empatic aura de justiţiar subtil, ce vede lucruri ascunse altora şi restabileşte ordinea perturbată. Nu este, prin urmare, de mirare că istorisirea postmodernă a literaturii române, aşa cum e ea procedată în studiul său de către Mircea Cărtărescu, a prins foarte bine; ca exemplu, unul dintre efectele cele mai uşor măsurabile, deşi cu totul indirecte, ale re-ierarhizării canonice este aşezarea, în cadrul unei anchete a unei reviste literare de mare vizibilitate mediatică, după numai un an şi ceva de la apariţia *Postmodernismului românesc*, a *Crailor de Curtea Veche* pe locul dintâi al prozei noastre romaneşti, poziţie la care cartea lui Mateiu Caragiale nu putea îndrăzni să aspire, în ciuda faptului că îşi avea un număr restrâns de fanatici dintre care cel puţin unul, după cum îşi aminteşte Matei Călinescu în *Addenda* de la *A citi, a reciti*, putea să o spună în întregime pe

dinafară[207]. Mai mult sau mai puţin justă, discutabilă ca orice încercare de a ierarhiza ceva atât de refractar la ierarhii cum e literatura, ordinea valorică instituită de studiul lui Mircea Cărtărescu şi-a găsit adepţii şi trebuie ţinut oricând seama de acest fapt. Ierarhia literară postmodernă e la fel de discutabilă, dar, de asemenea, şi la fel de legitimă ca orice altă ierarhie literară.

Focalizând paradigma cărtăresciană a postmodernismului românesc asupra subiectului eseului de faţă, şi anume poezia lui Mircea Ivănescu, e de observat că, la fel ca şi în cazul lui Mateiu Caragiale, avem de-a face cu unul dintre cele mai spectaculoase puncte de inflexiune din ansamblul re-ierarhizării postmoderniste a literaturii române. Asupra valorii poeziei lui Mircea Ivănescu se pronunţaseră pozitiv, încă de treizeci de ani, o seamă dintre criticii literari importanţi; însă poezia lui Mircea Ivănescu continua să prindă exclusiv la acest grupuscul de iniţiaţi. Datorită însă aprecierii constante a unor membri ai generaţiei ’80, şi în primul rând a lui Mircea Cărtărescu, prezenţa tutelară a poeziei lui Mircea Ivănescu devine, dacă nu decisiv mai lămurită în ceea ce are ea esenţial, atunci cel puţin din ce în ce mai marcantă în cadrul poeziei contemporane, influenţa ei difuzându-se în cercuri din ce în ce mai largi. Parcă în ciuda voinţei proprii şi a absenţei eforturilor de construire a unei reputaţii de vastă răspândire, Mircea Ivănescu a asistat la popularizarea manierei sale poetice, ca şi la continua sa ascensiune în topul poeziei româneşti contemporane (ce trebuie, ca orice top de poezie, luat cu un gram de sare şi înţeles ca un joc, superior, e drept, dar numai un joc), culminând cu poziţia de preeminenţă absolută în ierarhia lirică postbelică acordată de Mircea Cărtărescu în studiul său: „Aproape ignorat timp de treizeci de ani, timp în care peste capetele congenerilor săi au plouat premii internaţionale şi o celebritate ce părea eternă, discret el însuşi în viaţa sa provincială asemenea – iarăşi – lui Bacovia, Mircea Ivănescu apare azi, din perspectiva poeziei actuale, drept cel mai avansat teoretic şi mai influent poet român de după război.”[208]

Acestei afirmaţii atât de categorice şi de tranşante îi este pandant o alta, cea cu care debutează, în studiul cărtărescian, secvenţa analitică a poeziei lui Mircea Ivănescu, şi deci între tartajele căreia se află captivă esenţa liricii ivănesciene, aşa cum apare ea din punctul de vedere al criticului postmodernist: „În întregime postmodernă, definitoriu postmodernă este, în schimb, poezia celuilalt mare ignorat al epocii, Mircea Ivănescu”[209]. Această calitate a ei de a fi exponenţial postmodernă face, în ochii lui Mircea Cărtărescu, din poezia respectivă cel mai avansat şi mai influent teoretic model poetic de după al doilea război mondial. Ce anume din poezia lui Mircea Ivănescu prezintă

---

[207] Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Iaşi, Polirom, 2003, pp. 300-302; este vorba despre Taşcu Gheorghiu, traducătorul „în limbaj matein” al *Ghepardului* lui Lampedusa, o altă carte-cult, contribuind astfel indirect, după părerea lui Matei Călinescu, la critica mateină, întrucât "a creat pentru (re)cititorul român de azi al *Crailor* un intertext care nu poate fi ignorat: *Ghepardul*” (p. 302).

[208] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 317.

[209] idem, p. 314.

trăsături postmoderne? În ordinea în care sunt introduse în analiză, următoarele caracteristici: deliberata întoarcere de la tradiţionalele zone de influenţă europene – cu precădere franceze şi germane – către poezia anglo-saxonă; apoi, prozaismul şi biografismul extrem; încă, epurarea poeziei de orice „poeticitate" lirică tradiţională, de tirania metaforei, de „umanism" şi de efuziuni; iarăşi, biografismul sau, cu termenul celebru al lui Frank O'Hara, personismul; extremul subiectivism; structura laxă şi nedeterminată a poemelor; în fine, visarea evanescentă şi meditaţia la nimic.

Fără a relua demonstraţiile lui Mircea Cărtărescu pentru fiecare dintre aceste mărci ale postmodernităţii poeziei lui Mircea Ivănescu – demonstraţii care sunt şi ele, oricum, reduse ca întindere, dacă ţinem cont că poezia acestuia e analizată pe nu mai mult de trei pagini -, vom folosi exact aceste trăsături identificate drept specific postmoderne pentru a arăta că nu pot fi înţelese atât de univoc în sensul postmodernismului liricii ivănesciene, precum face Mircea Cărtărescu, şi că ele ar putea constitui, la fel de bine, şi contrariul tezei respective, ceea ce ar arăta, conform terţiului exclus (în care, e drept, postmodernii, sprijinindu-se pe principiul terţiului inclus propus de logica lui Ştefan Lupaşcu, nu mai cred), că logica demonstrării postmodernităţii poeziei ivănesciene pur şi simplu nu ţine. Sau că, dacă e postmodernă, această poezie e astfel în alt mode decât în acela descris de Mircea Cărtărescu.

Primul argument adus în discuţie de Mircea Cărtărescu este, aşa cum am arătat, acela al deliberatei întoarceri dinspre sursele de influenţă ale poeziei franceze şi germane înspre cele anglo-saxone, motivaţia fiind, desigur, aceea a numeroaselor traduceri realizate de Mircea Ivănescu din literaturile de limbă engleză. Sunt posibile mai multe amendamente la această teorie. Mai întâi, zona de influenţă şi, de asemenea, sursa de influenţă, ca virtuali catalizatori ai genezei poemului, sunt totuşi exterioare poemului ca atare, şi nu pot fi instrumente de analiză ale operei de artă. Relaţia dintre sursa sau zona de influenţă şi opera în sine e plastic exprimată în celebrul tablou al lui Magritte în care pictorul, aşezat în faţa şevaletului, are drept model un banal ou, pe pânză apărând, în schimb, o pasăre de o mare iluzie a vividităţii. Zona de influenţă, exterioară operei, nu valorează în sine nimic şi nu explică, de asemenea, nimic. Încât a invoca schimbarea zonei de influenţă pentru a determina esenţa liricii nu este câtuşi de puţin un argument judicios.

Apoi, nici nu e întru totul adevărat că Mircea Ivănescu se întoarce deliberat dinspre arealul cultural francez şi german înspre cel anglo-saxon. Absolvent al secţiei de franceză a universităţii bucureştene, el a debutat ca traducător cu o carte a lui Henri Perruchot, şi nu a încetat, până la sfârşitul activităţii literare, să traducă din franţuzeşte şi chiar să scrie poeme în franţuzeşte. Literatura franceză, şi cu atât mai mult poezia franceză, sunt referinţe constante de lectură şi de discuţie, ba chiar şi obiectul aluziilor culturale atât de abundente în poemele sale. O bună parte dintre acestea teoretizează poetic, după cum văzut în capitolele anterioare, în jurul celebrei afirmaţii a lui Albert Camus din *Noces* care l-a marcat definitiv pe Mircea

Ivănescu: „Je nomme vérité ce qui continue" („Numesc adevăr ceea ce continuă"). Este aceasta o definiţie a adevărului la care se face deseori aluzie încă din primele volume ivănesciene, poate chiar din *versuri*, din 1968 (vezi poeme precum *joc de şah*, *despre moarte ca revedere* – mai ales partea a doua -, *poveste scurtă*, *palide stele*, *o vizită, seara* - în special acesta, în care se vorbeşte despre necesitatea continuităţii, a „urmării", ca singur garant al adevărului), şi rămâne o stea fixă pentru poezia ivănesciană până la sfârşit, până în ultimele volume, unul dintre cele mai bune exemple în acest sens fiind poemul numit *nu atât o scholia cât încercare de a cere iertare sau explicând de ce se plictisesc unii duminica*, din *Comentarius perpetuus* (1986), volumul de poeme scris în colaborare cu Rodica Braga. Apoi, revenind la aderenţa la literatura franceză, vom observa că un poem din primul volum se cheamă chiar *Scenă de roman franţuzesc*. Alt poem, numit *La stânga lui*, debutează cu următoarele versuri:

> în romanul pe care tot vreau eu să îl scriu,
> are să fie o scenă de tip franţuzesc.

Alt poem poartă titlul *malebranche are dreptate*. Şi aşa mai departe. În fine, poate cea mai importantă observaţie care i s-ar putea aduce acestei ipoteze a lui Mircea Cărtărescu este aceea a proustianismului atât de frecvent remarcat, cel puţin de la Nicolae Manolescu încoace, al poeziei lui Mircea Ivănescu, sursă livrescă cu o pondere tot atât de însemnată ca şi aceea a referinţelor la lumea culturală anglo-saxonă, ceea ce anulează ideea unei revoluţii (în sens etimologic) definitive a poeziei ivănesciene dinspre cultura europeană continentală înspre aceea insulară şi trans-oceanică anglo-saxonă.

Mai mult, poezia şi cultura germană infuzează şi ele, şi nu întotdeauna numai discret, substanţa poeziei ivănesciene. În cunoscutul interviu realizat de Dinu Flămând şi publicat în 1978 în *Amfiteatru*, Mircea Ivănescu mărturisea: „Din lecturi, însă, de mare importanţă a fost pentru mine întâlnirea cu Rilke. De la el am învăţat că versul poate fi oprit oriunde şi continuat de oriunde; când am înţeles acest lucru, am putut şi eu să scriu"[210]. Aşadar, importanţa literaturii germane în devenirea poeziei ivănesciene este atât de mare, încât lectura unuia dintre poeţii tedesci devine, după cum plastic scrie Alexandru Cistelecan, echivalentă cu o „dezlegare de limbă"[211]. Se confirmă aici, într-un mod strălucit şi aplicat pe un exemplu de asemenea strălucit, teza lui Lucian Blaga după care influenţa culturii germane este una de tip catalitic, relevând celui ce uceniceşte îndeajuns la şcoala ei natura secretă a propriei personalităţi latente. Principiul director al acestei acţiuni catalitice ar fi, după Blaga, exemplar rezumabil în imperativul: „Fii tu însuţi!". După cum se vede, Mircea Ivănescu a devenit poetul care putea să fie numai după întâlnirea revelatoare cu Rilke, de la care „a

[210] *Amfiteatru*, 1978, nr. 4, p. 12.
[211] Alexandru Cistelecan, *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Braşov, Aula, 2003, p. 36.

învăţat" şi „a înţeles" tot ce-i era de trebuinţă pentru a putea să scrie. În punctul ei *origo*, poezia ivănesciană a fost moşită de unul dintre cei mai importanţi poeţi ai literaturii germane – şi numai acest fapt ar fi de ajuns pentru a anula teza anglo-tropismului exclusiv al liricii lui Mircea Ivănescu.

Însă influenţa lui Rilke nu se resimte doar la nivelul acesta strict formal al versului care „poate fi oprit oriunde şi continuat de oriunde" (să remarcăm, *en passant*, câtă autoironie e conţinută în modul voit banal de a rezuma o lecţie esenţială!); de la autorul *Elegiilor duineze* a deprins Mircea Ivănescu încă o învăţătură fundamentală, anume aceea de a nu face niciodată separaţia între artă şi viaţă. Într-o anumită împrejurare, Rilke îi scria prietenei sale, Lou Andreas-Salomé: „Nu vreau să despart viaţa de artă". E mai mult decât probabil ca Mircea Ivănescu a avut şi el sub ochi cuvintele acestea, întrucât a urmărit cu siguranţă epistolarul cu pricina, date fiind relativ frecventele aluzii din poemele sale la adresa enigmaticei rusoaice care a jucat un rol însemnat, capital chiar, în viaţa unor mari figuri ale culturii germane şi austriece, precum Nietzsche, Wagner, Freud sau Rilke. Comentariul lui Nicolae Balotă la fraza citată anterior ne ajută să înţelegem mai bine în ce fel a înţeles Mircea Ivănescu să adapteze pentru uzul propriu această permanentă contiguitate a vieţii cu poezia: „Departe de a separa brutal opera de viaţa acestui poet, ... departe de a le face să corespundă între ele, putem socoti viaţa sa ca pe o existenţă stilizată poetic, ca pe una trăită sub specia *Începutului* continuu, esenţial, al Poeziei"[212]. „Existenţa stilizată poetic": expresia pare a fi fost extrasă direct dintr-o cronică la unul sau altul dintre volumele lui Mircea Ivănescu; desigur, modalitatea de înţelegere a modului în care existenţa trebuie stilizată poetic, a felului în care trebuie făcute coextensive poezia şi viaţa e cu totul alta. Dacă Rilke încerca să înalţe orice moment al vieţii la exigenţele oraculare ale Poeziei transcendente, Mircea Ivănescu vrea, dimpotrivă, ca poezia să reziste şi să persiste în fiecare colţişor, oricât de banal, al imanentului. Pentru ambii poeţi, poezia şi viaţa trebuie să fie coextensive; însă, pentru Rilke, poezia e orientată către esenţă, iar pentru Mircea Ivănescu, către existenţă.

Fără îndoială, ca să fim drepţi, în această privinţă ascendenţa ivănesciană e de căutat mai ales pe filiaţia anglo-saxonă; dintre contemporanii lui, nu atât la personistul Frank O'Hara, cu care e, totuşi, rudă pe departe, cât la John Berryman şi ai săi Henry şi Mr Bones din *The Dream Songs*; apoi, dintre cei cu trei-patru decenii mai în vârstă, referinţa e de făcut, bineînţeles, la T.S. Eliot şi Ezra Pound. Fără a insista asupra relaţiilor intertextuale dintre poemele lui Mircea Ivănescu şi cele ale autorilor pomeniţi mai sus, ne mărginim acum să reproducem un scurt pasaj dintr-un text publicat de către poet în 1972 în *România literară*, la câteva săptămâni după moartea lui Ezra Pound, însoţit, în paginile revistei, de traducerea primului *Canto* şi a poemului *Un pact*, pasaj din care reiese cât se poate de clar sursa din care Mircea Ivănescu a preluat,

[212] Nicolae Balotă, *Literatura germană de la Sturm-und-Drang la zilele noastre*, Cluj, Editura Dacia, 2002, p. 183.

prelucrând-o în incofundabila manieră proprie, tehnica de dramatizare a cotidianului. Astfel, revoluţia adusă de Ezra Pound şi de T.S. Eliot în poezie constă, se explicitează în articol, „nu numai (...) într-o *laicizare* a poeziei, adică o demonstraţie a posibilităţii ei de a se integra în viaţa de toate zilele, ci şi o umanizare a tehnicii poetice, adică o preschimbare a retorismului în vorbirea obişnuită, nesofisticată, a cotidianului”[213]. Scenetele cu mopete de aici provin, ceea ce le-a făcut posibile a fost conjugarea tehnicii poundiano-eliotiene de a construi poemul prin infuzarea ficţiunii cu semnele banalului şi cotidianului cu efortul de diminuare şi chiar anulare a retorismului comun limbajului liric al vremii şi înlocuirea lui cu un ton firesc, nesofisticat (cel puţin în aparenţă), umanizat. Tentativă riscantă în contextul literar al epocii, dacă luăm în calcul faptul că retorismul era prin excelenţă specific liricii noastre din anii ’60, euforizată de două izbânzi conexe: mai întâi, de exultanţa abandonării treptate a ceea ce, cu o prea aproximativă înţelegere a conceptului de provenienţă sovietică, s-a numit proletcultism şi a ieşirii din perioada realismului socialist; apoi, de extaza recuperării marii tradiţii poetice interbelice, de posibilitatea de a re-metaforiza poezia şi de a scăpa, o dată pentru totdeauna, de eroii lirici ai poemelor epice cu salvări de abataje şi colectivizări frenetice. Printre alămurile festive ale unui astfel de concert, tonul discret al flautului, oricât de insidios şi de virtuoz, nu avea cum să impresioneze decât urechea extrem de puţinilor dotaţi cu auz absolut. Ceea ce s-a şi văzut, de altfel, repede: o comparaţie între tirajele volumelor lui Nichita Stănescu şi Mircea Ivănescu, ca şi între numărul cronicilor şi paginilor de revistă dedicate fiecăruia, grăieşte de la sine. Pe virtuozul discret l-au citit aproape exclusiv virtuozii scrisului şi criticii de poezie, publicul larg nepercepându-i sunetul.

Revenind la influenţa literaturii germane asupra poeziei lui Mircea Ivănescu, trebuie amintit că într-un alt interviu, cel realizat de Titu Popescu şi publicat în ultimul număr din 1983, de fapt un număr dublu, al revistei *Vatra*, poetul admitea autoacuzator prezenţa în poemele sale a unor citate din sau aluzii la literatura germană, în speţă din ori la Goethe: „Ca să-mi justific o stare de spirit într-o elegie – şi ca să o pot scrie mai departe – preluând un citat sau mai degrabă o aluzie la o elegie de Goethe, de pildă, nu e chiar o probă de talent original sau de forţă poetică"[214]. Poemele sale abundă, de altfel, în referinţe nu numai la Goethe (în treacăt fie zis, se vede că nu degeaba etimonul numelui olimpianului german înseamnă „cel care însămânţează"), ci la mulţi alţi scriitori din literatura germană; un poem din primul volum, *poezia e altceva?*, are drept referinţă livrescă *Sfaturile către un poet tânăr* ale lui Rilke. În *mopeteiana*, alături de referinţele la un Lichtenberg sau la Fechner, spre exemplu, identificăm un poem care se numeşte *mopete l-a citit pe thomas mann*. Fără să mai insistăm, ne mărginim la a spune că referinţe culturale orientate înspre literatura germană sunt identificabile în toată opera lirică a lui Mircea Ivănescu,

[213] Mircea Ivănescu, *Ezra Pound*, în *România literară*, 1972, nr. 46, p. 29.
[214] *Vatra*, 1983, nr. 11/12.

din primul volum, cum am văzut, până la ultimele şi chiar în inedite; în selecţia de poeme până atunci nepublicate din antologia publicată de editura Minerva în 1999 în colecţia *Biblioteca pentru toţi*, găsim un poem care se cheamă *omul fără însuşiri*. Şi, astfel, ajungem la traducerile din limba germană ale lui Mircea Ivănescu, la fel de numeroase ca şi acelea din limba engleză; titluri din operele lui Kafka, Nietzsche, Musil, Broch, Rilke etc., precum şi poeme din diverşi poeţi de limbă germană publicate în traducere în paginile revistei *Transilvania* dinainte de 1989 (Johannes Bobrowski, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann, Karl Krolow, de pildă, alegând numai câteva dintre numele de primă mărime din lirica germană contemporană) stau mărturie pentru apelul constant la experienţa literaturii germane. Un studiu aplicat exclusiv pe această problemă ar putea arăta cu frumos succes cât de importante sunt, în configuraţia poeziei ivănesciene, tehnicile deprinse din poeţii de limbă germană citaţi, mai ales poate din Thomas Bernhard[215].

Nu mai insist pe sursele italiene (Dante fiind o referinţă statornică) şi din alte spaţii culturale, bănuind că e deja limpede că nu se poate susţine cu temei exclusivitatea orientării către zona de influenţă anglo-saxonă a poeziei lui Mircea Ivănescu. Ca ultimă nuanţă la acest punc al ipotezei cărtăresciene, amintesc doar că postmodernismul nu este numaidecât apanajul teoreticienilor anglo-saxoni. Fără să fi susţinut explicit aceasta, autorul *Postmodernismului românesc* lasă, totuşi, impresia că etichetează drept postmodern acel segment din literatura română contemporană care, abandonând zona de influenţă franceză şi germană, se orientează exclusiv după modelul teoriei şi practicii literar-artistice anglo-saxone. Or, teoria postmodernismului şi a postmodernităţii (despre practică nici nu mai vorbim) numără nume importante şi în alte limbi decât cea engleză; Guy Scarpetta, Jean-François Lyotard, Umberto Eco, Gianni Vattimo sunt câteva dintre acestea. Anglo-tropismul nu e sinonim cu postmodernismul.

Discretele valori tari

Trecând acum la a doua dintre invocatele mărci ale postmodernismului, adică prozaismul şi biografismul extrem, trebuie spus din capul locului că nici aceasta nu stă în picioare. Biografism extrem? Dar elementele biografice cotidiene – nu extreme, ci strict cotidiene! – sunt, cel puţin prima parte a creaţiei ivănesciene, întotdeauna elegant şi discret ocultate; cum am văzut în paginile capitolelor anterioare, în *mopetiana* prietenii nu apar niciodată numiţi direct, ci sub denominaţii fanteziste derivate din sonorităţile numelor reale: în loc de Leonid Dimov, „el midoff", în loc de I. Negoiţescu, „i. negoescu", în loc de doctorul Bacalu, „doctorul cabalu" ş.a.m.d. Tehnica aceasta paradoxală a ocultării revelatorii sau a revelării prin ocultaţie a putut lăsa, la vremea ei, prin

[215] A se vedea pentru traducerile mai extinse ale lui Mircea Ivănescu din poemele în proză ale lui Thomas Bernhard *Interval*, serie nouă, nr. 5-6 (13-14) 1998, Braşov, pp. 113-124.

contrast cu modalitatea canonică a poeziei contemporane, impresia de biografism „extrem", cum îl numeşte Mircea Cărtărescu. Însă chiar cei ce au crezut în aceasta s-au lăsat păcăliţi şi au greşit în decriptarea, crezută excesiv de simplă, a numelor şi situaţiilor biografice; un rafinat interpret de poezie cum era Mihail Petroveanu putea să scrie, în capitolul dedicat poeziei ivănesciene din *Traiectorii lirice*, cu o conţinută, însă detectabilă nuanţă reprobativă, că poemele lui Mircea Ivănescu din *mopetiana* sunt cumva prea deschis biografice şi legate de cercul de prieteni, cifrarea numelor fiind ea însăşi insuficient de ingenioasă, fiind limpede, spre exemplu, că sub numele „v. înnopteanu" (în fapt Virgil Nemoianu, cu varianta „v. însereanu") se ascunde sau, mai exact, se revelă... *alter ego*-ul lui Mircea Ivănescu[216].

Dacă numele prietenilor e profesionist cifrat sau nu, aceasta nu are importanţă din punctul de vedere al literaturii şi al comentariilor despre literatură. Tot vorbind despre transparenţa ţesăturii lirice la Mircea Ivănescu, nu s-a observat că, în fapt, biografismul poemelor ivănesciene e unul fals. Dacă s-ar întreprinde un exerciţiu de fişare strictă a existenţei lui mopete, e sigur că nu mică ar fi surpriza pricinuită de puţinătatea informaţiilor despre acest „extrem biografic" alter ego al autorului. Mai întâi, nici nu putem fi siguri că acest bizar personaj e ipostaza lirică în care autorul se recunoaşte; în unele poeme vocea care rosteşte poemul, naratorul liric, să zicem, vorbeşte despre sine la persoana întâi şi despre mopete la a treia, diferenţiindu-se voluntar deci de acest personaj, cum e spre exemplu cazul frumosului poem *o ipostază rea a câinelui de aer*, care se încheie astfel: „asta ne-a povestit-o mopete. nu ştim de ce face atâta caz". Aceeaşi diferenţiere între naratorul anonim şi mopete apare şi în alte poeme, de exemplu în *mopete şi ipostazele*. Avem deci motive să ne îndoim că mopete este reprezentantul unic al imaginii autorului în operă. Apoi, nu putem răspunde, lecturând cu maximă atenţie textele cu mopete, nici măcar la întrebările esenţiale referitoare la viaţa lui: cine e, de fapt, el? Cu ce se ocupă? Care e locul lui de muncă? E căsătorit? Are copii? Şi aşa mai departe. Încât nu se poate susţine cu temei biografismul, cu atât mai puţin varianta lui extremă, inerent liricii ivănesciene. Mereu invocatul (şi de catre Mircea Cărtărescu) izomorfism dintre poemele cu Henry ale lui John Berryman (*The Dream Songs*) şi acelea cu mopete ale lui Mircea Ivănescu nu-şi prea găseşte rostul; nepunând în discuţie diferenţa de ton şi de atitudine poetică dintre cei doi autori, ceea ce sare în ochi e că, în timp ce despre Henry, din punctul de vedere al inserţiei sociale, ni se spune totul, despre mopete, din acelaşi punct de vedere, nu ni se spune aproape nimic. Cu fiecare „cântec vis" pe care îl parcurgem, aflăm despre Henry că e căsătorit, că e profesor de literatură, unde anume predă, care sunt prietenii lui (numiţi după actul lor de identitate real), că tatăl lui s-a sinucis, că intenţionează şi el să se sinucidă şi cum anume (plan pe care autorul l-a şi dus, în cele din urmă, la îndeplinire), care dintre prietenii lui mor şi cum sunt

[216] Mihail Petroveanu, *Mircea Ivănescu*, în Mihail Petroveanu, *Traiectorii lirice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1974, pp. 236-237.

înmormântaţi, ce tabieturi de mâncare şi, mai ales, de băutură are etc. Cu alte cuvinte, tot ce trebuie să ştim despre un personaj prezentat la modul extrem biografic. Nimic din toate aceste detalii nu transpare din poemele lui Mircea Ivănescu despre mopete. Poemele cu adevărat biografice, în sensul unei biografii profunde a fiinţei poetice, relativ puţine în prolifica operă ivănesciană, nu sunt de căutat în acest ciclu dedicat lui mopete – ci mai ales în a doua parte a creaţiei lui; ele nu sunt organizate programatic în cicluri, ci sunt risipite ici şi colo de-a lungul creaţiei ivănesciene, ascunse mai degrabă, ca nişte bunuri de preţ, în marea masă înglobantă şi anonimizantă a poemelor cu aparenţă biografică deceptiv marcată. E vorba despre poeme precum *chemând pisica*, *pisica se leagă de casă*, *dimineaţă cu ploaie*, *i promessi sposi* şi altele, enumerate într-unul din capitolele anterioare (mai exact, în cel referitor la intertextualitatea ivănesciană). Alegem dintre acestea unul dintre cele mai emoţionante, poate chiar graţie tonului alb şi aparent monocord, poeme din creaţia lui Mircea Ivănescu, *poveste scurtă*, din care transcriem, spre exemplificare, următoarele versuri:

> a trebuit să plecăm – eu şi mama – a doua zi.
> la amiază eram acasă.
> nici n-am fost prea bolnav. în aceeaşi zi,
> îmi amintesc, am stat lungit pe covor, în sufrageria mare,
> şi am citit „arcaşul verde". îl invidiasem pe fratele meu
> - care rămânea acasă - pentru că o citea în ajun.
> acum, după aproape o viaţă, sunt iarăşi în oraşul acesta –
> stau în restaurantul de jos – unde atunci n-am intrat, -
> şi beau alcool tare, a trecut, într-adevăr, o viaţă.
> mama se bucurase mult de ocazia aceea să meargă la mare,
> fusese cu ani înainte, când fratele meu şi sora mea care a murit
> înainte de naşterea mea erau mici.
> mama a mai fost după aceea la mare o dată -
> după ce s-a sinucis fratele meu – cam la cinci ani după ce eu
> i-am risipit acea bucurie, cu boala mea bruscă.

Poeme atât de directe precum această *Poveste scurtă* nu întâlnim des la Mircea Ivănescu. În majoritatea creaţiei sale, amintirile nu mai sunt expuse cu această directeţe a sincerităţii nude, ci voalate, discret ocultate în spatele unui paravan de referinţe livreşti care, deseori, devin ele adevăratele amintiri. Spre comparaţie, poemele cu Denisa, deşi personajul eponim din viaţa reală, poeta şi editoarea Denisa Comănescu, e cunoscut, nu sunt cu adevărat biografice; fluxul poemului nu e orientat înspre dezvăluirea şi precizarea de date biografice mai mult sau mai puţin importante (cine e Denisa?, unde lucrează ea?, care sunt situaţiile vieţii ei cotidiene? etc.), ci numele Denisei devine mai mult sau mai puţin un pretext pentru fantazarea în jurul unor date al realităţii mediate livresc. Folosind etimologia cuvintelor „biografie" şi „bibliografie", am zice că, în poemele lui Mircea Ivănescu, biografia, povestea vieţii, e înlocuită de bibliografie, poveştile cărţilor. Ca să ne selectăm citatele tot din poemele cu

Denisa, care se află acum în cauză, am indica drept elocvente, în acest sens al translării biograficului înspre bibliografic, poeme precum *numele, firește, denisei*, *denisa și virginia woolf*, *interludiu în care trebuie căutată denisa în alt fel de înclinare a planului căci drumul spre o altă ființă - ce înseamnă altă? – e tot spre denisa*, *ce să-i spunem denisei și să nu-i spunem poetului și prietenului i drăgănoiu* şi multe altele dintre cele ce au personaje diferite. Dintre poemele cu Denisa ni se pare elocvent mai cu seamă acela care poartă titlul *portretul unei poete tinere (sau denisa și cele două concerte de pian de brahms – dar și sonata suplimentară de scarlatti)*, din care sunt citabile primele versuri, pentru observarea mecanismului de translare a vieţii înspre literatură, sau, cum spuneam mai sus, a biograficului înspre bibliografic:

> dacă numele denisei ar fi o ideogramă, o aşezare
> de semne înfăţişându-l de pildă pe un om mic
> întinzându-se să smulgă ceva din lună, şi înseamnă
> asta – există - sau încă, soarele şi luna laolaltă, asta însemnând
> splendoare – atunci am putea spune aşa –
> semnele astea
> care sunt numele denisei noi să le pronunţăm
> ca pe înţelesul splendoare – şi sună atunci clara,

urmând apoi alternant descrierea tehnică a concertelor de Brahms şi a sonatei suplimentare de Scarlatti cu portretul fizic al Denisei, alternanţă, deci, a bibliograficului (din orice zonă a culturalului) cu biograficul (din orice zonă a existenţei), tehnică emblematică pentru metoda ivănesciană de ocultare programatică a biograficului prin sistemul de referinţe culturale mai mult sau mai puţin recognoscibile (în exemplul citat, prin descrierea ekphrastică a unor ideograme chinezeşti al căror sens este acela al cuvintelor scrise cu caractere italice, ideograme folosite deseori în *Cantos*-urile sale şi de Ezra Pound şi preluate, probabil, de către Mircea Ivănescu prin intermediul monumentalei monografii a lui Hugh Kenner, *The Pound Era*[217]).

Nu biografistă, deci, şi în nici un chip biografistă extremă, este lirica lui Mircea Ivănescu. Nu întâlnim în poemele sale detaliul necruţător de brutal pe care îl cultivă poezia lui Charles Bukowski din *Confessions of a Man Insane Enough to Live with Beasts* (*Mărturisirile unui om îndeajuns de ţicnit ca să trăiască cu fiarele*) ori cea din *Poems from the Southern End of the Couch* (*Poeme de la capătul de sud al canapelei*), să zicem, unde viaţa poetului transpare în toate amănuntele sale, psihice şi biologice deopotrivă, de la meditaţiile despre natura şi funcţia poeziei până la petele de excremente de pe indispensabili, de la sublim la trivial şi înapoi. Dimpotrivă, poezia lui Mircea Ivănescu are tendinţa

[217] v. Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley an Los Angeles, 1973, mai ales, pentru discuţia de faţă, capitolele *The Invention of China* (pp. 192-222) şi, în special, *The Persistent East*, (pp. 223-231), în acesta din urmă apărând şi fiind explicate ideogramele din poemul cu Denisa citat anterior.

de a dizolva discret cotidianul în soluţia superioară şi concentrată a culturalului, până la indistincţie. Biografia, câtă este, devine astfel una apocrifă.

În ce priveşte prozaismul şi despuierea de orice urmă de „poeticitate" tradiţională, precum şi abolirea tiraniei metaforei, nu ar fi nevoie decât de un inventar al metaforelor lui Mircea Ivănescu pentru a demonta teoria. Într-una dintre cronicile sale la volumele ivănesciene, Nicolae Manolescu observa că, fără a fi frecvente în corpul versurilor, metaforele au, atunci când apar, o splendoare alexandrină. Cu nuanţa că tropii nu sunt chiar atât de rari pe cât se pare în poezia ivănesciană, suntem de aceeaşi părere cu Nicolae Manolescu în ce priveşte „splendoarea lor", despre care nu ştim cât e de alexandrină; s-ar putea alcătui o superlativă antologie de astfel de metafore din orice volum al lui Mircea Ivănescu. În cazul de faţă, o asemenea antologie nu îşi găseşte sensul, fiind vorba numai de marcarea unor semne dubitative la prea categoricele consideraţii teoretice ale lui Mircea Cărtărescu despre caracterul definitoriu postmodern al liricii lui Mircea Ivănescu. Iată totuşi, spre contraexemplificare, un pasaj al unui lung şi tulburător poem, publicat într-un volum din 1970, intitulat *Lupta dintre îngeri şi nori sau despre trăsnet*, în care (după cum, de altfel, se poate anticipa încă din titlu) numai despre sicitate metaforică nu mai poate să fie vorba:

> (a coborât îngerul. – a ars cu trăsnetul lui
> neauzit tot ceea ce era faţă omenească
> pe chipul lui – de-acum nu se va mai şti despre el
> decât din aducere-aminte).
> Însă astea sunt vorbe. –
> odată, demult, despărţindu-se, unul din ei
> s-a aşezat la pian – şi a urcat spre tavanul
> cu vine de moarte – o trâmbă cu sparte cristale
> zvâcnind peste ei, ca şi cum ar fi ţipat de spaimă
> - dar fără sunet – şi s-a făcut groaza aceea
> trup de sunete, cu glezne atât de subţiri
> că le-ai fi putut prinde cu mâna.
> (aici
> însă nu mai există putinţa să prinzi
> cu mâinile tale umbrele -. numai că trupul acesta
> de sunete dăinuie – şi se leagănă -).

Cade, prin urmare, şi teza neartisticităţii, în sensul clasic, a poeziei ivănesciene. În ceea ce priveşte teza următoare, adică aceea a structurii laxe şi nedeterminate a poemelor, suntem de acord cu Mircea Cărtărescu, cu nuanţa că, nu rareori, Mircea Ivănescu alege să scrie în forma canonică a sonetului, respectiv contrasonetului, nerespectând, e drept, metrica tradiţional românească a versului endecasilab, pe model italian, însă decupând oricum o figură vizuală, dacă nu şi sonoră, regulată şi deloc laxă. Ba, uneori alege chiar să scrie pe ritmuri strict determinate, şi atunci se dovedeşte un ireproşabil

tehnician, cum e cazul, spre exemplu, într-un poem în care urmează fidel metrica bine punctată a celebrei rapsodii a lui Topârceanu:

Şi ea ştie. Însă acum
are alte gânduri,
noi n-ajungem nicidecum
la acele rânduri

mai adânci, unde sunt strânse
sentimentalismele
ei, acuma mai ascunse.
Şi nici chiar sofismele

Cele mai frumos făcute
nu-i mai spun nimic.
Ea-n înstrăinări hirsute
s-a retras. Nouă ni-i frig...

Ajungem, astfel, la cea din urmă teză doveditoare, pentru Mircea Cărtărescu, a postmodernităţii poeziei lui Mircea Ivănescu, anume la visarea evanescentă şi la meditaţia la nimic. Aici, Mircea Cărtărescu făcea analogie, dată fiind şi structura laxă şi nedeterminată (care am văzut că, oricum, nu e o normă invariabilă) a poemelor, cu piesele de jazz şi de *café-concert*, care, în curgerea lor iregulară, nu atacă teme mari, ci au rolul de a colora doar timpul. Nu e însă o regulă ca o piesă amorfă să fie şi lipsită de ambiţii semantice majore; de pildă, unele piese din muzica rock, lipsite şi ele de o structură de rigiditate clasică, nu sunt deloc caracterizate de visătorie evanescentă şi de meditaţie la nimic, ci se vor, prin excesul de decibeli al partiturii sinuoase a ghitarei şi prin percuţia savant explozivă a tobei, vocea tunătoare a unei profeţii despre sensurile adevărate, netrucate social, ale vieţii – de unde şi revolta şi mesajul subversiv al atitudinii rock, precum şi specificul ei de *cult-music*. Identic, pot fi selecţionate numeroase poeme la Mircea Ivănescu în care vocea eului liric articulează dramatic, chiar dacă nu clamoros, nu în maniera, cu care nu are nimic în comun, a muzicii rock, ci discret, à la Chopin (compozitorul nu întâmplător cel mai frecvent pomenit în poemele ivănesciene), marile şi insurmontabilele întrebări ale existenţei.

E vorba, mai întâi, de acele puţine poeme despre care am spus că sunt într-adevăr biografice (şi poate în primul rând *poveste scurtă*), dar şi de poeme tulburătoare prin patetism înalt, cum e dipticul *despre moarte ca revedere* (până şi titlul e sugestiv în ce priveşte gravitatea poemului), care ar trebui citat în întregime, pentru că nu se pot izola insule de lirism mai acut sau mai diluat, poemul ca întreg fiind la un constant nivel superlativ al combustiei întreţinute de vorbirea lirică despre sensurile ultime ale existenţei. Dipticul fiind ceva prea lung, lăsăm cititorului plăcerea de a îl reciti. De asemenea, acelaşi patetism de cea mai bună calitate îl regăsim în poeme precum acela care, fără titlu, are drept prim vers întrebarea „se intră greu în moarte?"; la fel, în poeme precum

terribilia meditans, *cântare funereală pentru mai justa trecere a lui mopete*, *poezia e altceva?*, *braşov*, *minciună*, *vremea zăpezilor*, *asurzitoare iscare*, *susţinând privirea papagalului*, *dimineaţă în oraş necunoscut*, *un drum (acelaşi)* - meditaţia lirică, nicidecum la nimicuri sau la nimic, atacă teme dintre cele mai elevate, în prejudecata clasică, ale marii poezii dintotdeauna. Visătorie este, nimeni nu poate să nege aceasta, în poemele ivănesciene, poate chiar evanescentă, şi încă într-un dublu sens: mai întâi, în acela al evanescenţei materiei din care e alcătuită lumea poetică, al perpetuei pierderi de greutate a lucrurilor la care se visează, trăsătură specifică a lumilor poetice melancolice, după cum am văzut în paginile dedicate analizei legăturii dintre discreţie şi melancolie în poezia lui Mircea Ivănescu; în al doilea rând, în sensul că imaginile ei se volatilizează, ca alcoolurile tari, în apropierea sursei de căldură a inteligenţei lirice, iar la finalul lecturii cititorul nu poate alege o imagine mai pregnantă decât celelalte care să funcţioneze drept epitom al întregului poem, trecerea dinspre o imagine spre cealaltă fiind întotdeauna justificată de înalta inteligenţă şi luciditate poetică. În legătură cu această luciditate poetică, apropiată de calitatea cu totul excepţională a infailibilităţii, a lui Mircea Ivănescu, Matei Călinescu afirma, într-un interviu acordat în 2003 lui Leo Butnaru şi publicat sub titlul *Orice adevărată operă de artă e implicit şi o operă critică*: „Am cunoscut personal şi îndeaproape doi mari poeţi: pe Nichita Stănescu şi pe Mircea Ivănescu. Luciditatea lor poetică era totdeauna uimitoare, în ciuda stărilor psihologice sau corporale prin care treceau. Ei ilustrau perfect maxima lui Baudelaire: 'Inspiraţia vine atunci cînd vrei, dar nu te părăseşte atunci cînd vrei'". Visătoria evanescentă este salvată de la a deveni meditaţie despre nimic (dar şi aceasta, oricum, ar fi interesantă într-un grad ridicat, nimicul fiind şi el o problemă centrală a gândirii lirice şi filosofice) şi despre nimicuri tocmai de această luciditate poetică aproape neverosimilă şi de ancila ei, cultura, la rândul ei neverosimil de uriaşă, a poetului, eseistului şi traducătorului Mircea Ivănescu.

Alături de ipoteza abandonării zonelor de influenţă germane şi franceze în favoarea celei anglo-saxone şi de cea a anihilării poeticităţii în sens clasic, probabil că această ipoteză a visătoriei evanescente şi a meditaţiei la nimic conta cel mai mult în economia demonstraţiei lui Mircea Cărtărescu a postmodernităţii poeziei lui Mircea Ivănescu, pentru că acestea ar fi fost semnele acelei gândiri slabe specific postmoderne teoretizate, printre mulţi alţii, de către Gianni Vattimo în *Gândirea slabă*. Gândirea poetică a lui Mircea Ivănescu nu se axează, însă, pe valori slabe de natură postmodernă, ci dimpotrivă, pe acelea tari, specifice prin excelenţă modernităţii, după cum am văzut. Repetiţia quasi-monodică a unor situaţii şi sintagme în versurile sale vine tocmai din credinţa că, aşa cum scrie Camus în fraza care îl obsedează pe Mircea Ivănescu, adevărul este „ceea ce continuă"; şi această *quête* a Graalului liric conţinător al sensurilor tari ale existenţei continuă la nesfârşit pentru poetul nostru. Continuă cu fiecare poem, şi fiecare poem îl continuă pe celălalt. S-a spus, de altfel, că Mircea Ivănescu scrie mereu la acelaşi text infinit. Însă faptul

că fiecare poem îl continuă pe celălalt nu înseamnă că toate sunt la fel de neimportante, ci tocmai pe dos: că toate sunt la fel de superlativ de importante, fiecare dintre ele vorbind, în măsură mai mare sau mai mică, dar la fel de obsesiv, despre unul sau despre altul, când nu despre mai multe dintre înţelesurile majore ale existenţei: moartea, iubirea, poezia, spaima, remuşcările, alcoolul, cu infernurile şi paradisurile sale, sufletul şi toate celelalte imponderabile care dau, deloc paradoxal, greutate vieţii.

Una peste alta, aceste nuanţe la tezele lui Mircea Cărtărescu nu sunt făcute din vreun considerent justiţiar care ar urmări să smulgă poezia lui Mircea Ivănescu din capcana diabolicei literaturi postmoderne, şi nici nu este vreun joc de-a „cui i-e frică de postmodernism". N-am urmărit, cum autoironic şi aluziv spune titlul acestui capitol, să mântuim poezia lui Mircea Ivănescu de ameninţarea infernului postmodern, ci să subliniem neaderenţa poeticii ivănesciene la poetica postmodernismului. Dacă literatura hipnotică a lui Mircea Cărtărescu este postmodernă, atunci suntem devoţi ai literaturii postmoderne şi nu ar avea de ce să ne displacă *a priori* identificarea specificului postmodern al liricii ivănesciene. Însă, *a posteriori*, aceasta nu ni se pare câtuşi de puţin justă. Reluând concluziile parţiale enunţate la discutarea fiecăreia dintre subdiviziunile tezei cărtăresciene, obiecţiile noastre sunt următoarele: anglo-tropismul (care oricum nu este opţiunea culturală exclusivă a lui Mircea Ivănescu) nu aduce automat cu sine postmodernismul; biografismul extrem al liricii poetului în cauză pur şi simplu nu există, pentru că poemele ivănesciene sunt extrem de rar, aproape niciodată, biografice, biografia fiind *discret* sublimată în bibliografie; anihilarea poeticităţii şi a dictaturii metaforei este, iarăşi, o percepţie falsă, abundenţa, chiar şi *discretă*, a tropilor şi a figurilor dezminţind-o de la sine; structura laxă şi nedeterminată, caracteristică într-adevăr dominantă a poemelor lui Mircea Ivănescu, nu e, în sine, postmodernă, ea regăsindu-se şi la o bună parte a poemelor modernităţii; în fine, aceleaşi poeme nu sunt câtuşi de puţin meditaţia la nimic a unei visătorii evanescente, ci visătoria *discretă*, cel mai ades evanescentă, la sensurile şi valorile tari ale existenţei. Acum, în măsura în care discreţia înseamnă protejarea cu orice preţ a unor valori, e limpede că ceea ce e ascuns cu atâta grijă nu poate să fie o valoare slabă. Discreţia are drept obiect valorile tari. Drept pentru care considerăm că avem bune temeiuri să ni se pară că poezia lui Mircea Ivănescu, în calitatea ei de poezie a discreţiei, fără a fi neapărat şi definitoriu modernă, nu este totuşi nici postmodernă – în sensul pe care Mircea Cărtărescu îl dă termenului. Vom vedea, în capitolele finale ale cărţii de faţă, în ce fel înţelege poezia ivănesciană să ia ceva din *Zeitgeistul* contemporan – camuflând sub relaxarea postmodernă valori tari, sacralizând psihologicul, radicalizând deopotrivă bibliograficul şi biograficul. Dar să nu anticipăm – vom discuta, una câte una, toate aceste aspecte în capitolele următoare.

7. MITOLOGII & CONFESIUNI

Paginile de mai jos sunt interesate de modul în care poezia lui Mircea Ivănescu în particular, şi poezia contemporană în general, au (sau nu) comerţ cu mitul. Mi s-a părut în ultimii ani, iar părerea e pe cale să se transforme în convingere, că noile media transformă realul într-o structură tot mai fantasmatică, având drept efect imediat o nouă revrăjire a lumii; şi că *Ersatz*-uri de mituri („mitoizi", cum se va vedea mai jos că prefer să le numesc) coagulează într-o proto-mitologie a noii lumii revrăjite. Şi m-am întrebat: oare poezia se revrăjeşte şi ea? Dacă da, cum anume? Iar dacă nu, de ce? Poezia lui Mircea

Ivănescu, despre ale cărei remanenţe mitice s-a scris uneori destul de apăsat, mi s-a părut ideală pentru un astfel de studiu de caz.

Aşadar, textul de jos va fi unul în doi timpi: mai întâi, va lua în discuţie tocmai revrăjirea aceasta a lumii; apoi, va trece la ilustrarea ei în poezia lui Mircea Ivănescu. Şi, de acolo, la câteva concluzii, cel puţin pentru mine, surprinzătoare.

Explicaţie preliminară

Aşadar, întrebarea centrală a textului de faţă priveşte capacitatea poeziei contemporane de a absorbi structuri mitice şi de a avea comerţ cu ele. De la începutul modernităţii încoace, limbajul poetic a dat ascultare legatului metanaraţiunilor moderne privitor la secularizarea ori chiar abandonarea gândirii mitice, participând sau chiar anticipând ceea ce, de la Max Weber încoace, numim *Entzauberung der Welt*. Însă, la urma urmei nu prea surprinzător, lumea de azi, postmodernă sau hipermodernă, pare a-şi genera propriile mituri – după cum arată îndeajuns de convingător, de bune zeci de ani încoace, varii teoreticieni ai prezentului, de la Jean-Marie Domenach (*Le Retour du tragique* a apărut în 1967) la Gilles Lipovetsky (în *Le bonheur paradoxal*, din 2006, sau în *L'Occident mondialisé: Controverse sur la culture planétaire*, din 2010). Şi, de asemenea nu prea surprinzător, poeţii contemporani par a dezvolta şi verifica noi maniere şi protocoale de dialog cu miturile recent elaborate. Poezia lui Mircea Ivănescu îmi pare a întruchipa cel mai adecvat exemplu al unei anume condiţii paradoxale: în vreme ce se pretinde a fi o adnotare biografistă şi secularizată a vieţii cotidiene a *everyman*-ului, disimulează totuşi o profundă structură mitică, alcătuită din fragmente ale unor mituri propriu-zise (cel mai adesea, critica l-a observat pe cel orfic) combinate cu mituri culturale recente, receptate mai ales prin canale culturale anglo-saxone (dar, de asemenea, şi franţuzeşti şi germane, chiar dacă într-un grad oarecum mai redus). Prezenţa acestor „mitoizi", cum se va vedea că prefer să-i numesc (*et pour cause*), a fost observată şi înainte – de-ar fi să-l amintesc numai pe Alexandru Cistelecan (în monografia lui *Mircea Ivănescu* din 2003, care vorbea acolo despre poezia lui Mircea Ivănescu ca despre „anamneza unor mituri scufundate"[218]); însă nici un studiu extensiv nu a observat natura, structura şi funcţia acestui *underframe* mitic. Concluziile trase pe seama poeziei lui Mircea Ivănescu ar putea fi apoi extinse, cred, la scara mai mare a poeziei române recente – de vreme ce şi aceasta pare a experimenta discrepanţa din ce în ce mai acută dintre aparenta secularizare a lumii şi formarea unor noi structuri mitice şi spirituale (şi nu mă refer aici exclusiv la spiritualitatea New Age – de altfel, dominantă), cu care poezia reacţionează intens (atunci când nu le anticipează de-a dreptul).

[218] Alexandru Cistelecan, *Eposul absenţei*, postfaţă la Mircea Ivănescu, *Poeme alese 1966-1989*, Braşov, Aula, 2003, p. 264.

Poezia modernă și sacrul

Originând în performarea arhaică a sacrului, de fapt într-atât de apropiată de acesta încât mai că poate fi considerată un *by-product* principal al lui (celălalt fiind teatrul), poezia a păstrat o relaţie strânsă şi aproape fiziologică atât cu sacrul, cât şi cu vehiculele lui – adică miturile şi derivatele lor degradate prin care sacrul se disimulează şi se diseminează în cotidian: tragedii, basme, legende, ditirambi etc. Chiar şi când e acceptată social ca un discurs elevat şi ornat, suficient de pedagogic şi de educativ pentru a fi predat în şcoală, potenţialul periculos al poeziei (întrucât sacrul poate fi, în fapt, disruptiv sub raport social şi educaţional) n-a fost nicicând neglijat de cei care au înţeles că funcţia poeziei nu e strict decorativă, şi nici de a încânta publicul cu structurile ei elaborate şi împodobite. (Reacţia lui Platon împotriva poeţilor e instructivă sub acest aspect – cum toţi sunt inspiraţi de zei sau de daimon, poeţii sunt periculoşi, potenţiali teroriști care pot periclita ordinea socială şi trebuie alungaţi din orice societate raţională. Sau, dacă sunt rechemaţi din exil – ceea ce Platon, în fond, face –, trebuie păstraţi sub observaţie strictă în zone atent proiectate şi păzite[219]. Taman precum o bandă de teroriști potenţiali, mereu posibil să acţioneze distructiv în numele sacrului.) Pentru ochiul care ştie să vadă, poeţii sunt toţi *mystikoi* – de vreme ce *mystikos* înseamnă în elină *ascuns*, iar poezia are a face cu rămăşiţele sacrului camuflate în cotidian. Poeţii sunt, cu expresia memorabilă şi influentă a lui Jerome Rothenberg, „tehnicieni ai sacrului”[220], conştienţi în cel mai înalt grad de lucrurile ascunse de la facerea lumii, iar poezia e o tehnică eficient disimulată a sacrului, căutând să-l reintroducă subreptice într-o lume desacralizată *via* dantelăria ei de cuvinte seducător lucrată şi aparent inofensivă. Care, firește, se dovedește în cele din urmă mult mai puţin inofensivă decât păruse la prima vedere. Dar vom vedea mai multe despre aceasta în paginile care urmează.

Acum, sunt perfect conştient că, din perspectiva cititorului contemporan, ipoteza asta a unei relaţii intricate între poezie şi sacru poate părea de-a binelea anacronică, dat fiind că unul dintre proiectele majore ale modernităţii insistă exact pe secularizarea discursurilor publice, de la cele politice la cele literare. Şi e deja *general knowledge* faptul că poezia modernă nu doar că urmat, dar a precedat şi uneori chiar a proiectat procesele şi fenomenele secularizării şi ale dezvrăjirii lumii. Ba chiar a făcut-o la o asemenea scară încât, la jumătatea secolului trecut, teoreticienii literaturii considerau drept caracteristică principală a poeziei moderne relaţia ei compromisă cu sacrul. În studiul lui

---

[219] V. Platon, *Republica*, traducere de Andrei Cornea, în Platon, *Opere*, vol. V, ed. de Constantin Noica & Petru Creția, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1986 (a doua ediție revizuită, București, Teora, 1998, 2 vol.).

[220] Jerome Rothenberg, *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*, University of California Press, 1985.

extrem de influent, *Structura liricii moderne*, din 1956, Hugo Friedrich coagulează toate caracteristicile unei altfel extrem de heteromorfe poezii moderne în jurul conceptului de „leere Tranzendenz", tradus în română drept „transcendenţă goală", adică a transcendenţei vacue despre care face vorbire poezia de după prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea. Când un poet post-baudelairian scrie despre transcendenţă, aceasta nu poate fi decât „goală"; când un poet post-rimbaldian scrie despre creştinism, aceasta nu se poate face decât sub forma unei sediţiuni împotriva constrângerilor moştenite ale creştinismului – care, firește, unul „în ruine"[221]. După cum sintetic o spune Friedrich, relaţia poetului modern cu sacrul e, similar relaţiei lui cu lumea în general, conceptibilă numai în termenii „categoriilor negative".

Însă, bineînţeles, în cei aproape şaizeci de ani scurşi de la publicarea studiului lui Hugo Friedrich despre poezia modernă lucrurile s-au cam schimbat, iar relaţia poeţilor cu sacrul a devenit şi ceva mai complicată, şi ceva mai puţin antagonică. Îndeajuns de ironic, a fost nevoie de un teoretician german (Friedrich adică) care să observe şi să discute eliminarea progresivă a sacrului din lumea modernă – cu toate că, în general, despre gânditorii germani se spune că ar fi mai înclinaţi spre misticism şi mai dispuşi către receptarea lui *mysterium tremendum*; şi, pentru ca ironia să fie perfectă (şi perfect simetrică), a fost nevoie de câţiva teoreticieni francezi (filozofi, de fapt – despre care se spune c-ar fi de regulă raţionalişti cronici şi inveteraţi) care să observe şi să discute recuperarea progresivă a sacrului în lumea contemporană postmodernă – e vorba mai ales despre Jean Baudrillard şi Gilles Lipovetsky, într-unele dintre cele mai recente și autoritare studii ale lor, pe care o să le discut mai jos.

Sacrul azi. Sacer consumericus

În economia simbolică a operei lui, *Mots de passe* a lui Baudrillard (Pauvert/Fayard, 2000) joacă un rol similar cu *Ecce Homo* al lui Nietzsche – ambele cărţi ambiţionând să explice ideile majore ale autorilor lor după ce fiecare şi-a încheiat opera, aşadar cu câţiva ani înainte de dispariţia lor fizică (sau psihică, în cazul lui Nietzsche). Atât *Mots de passe*, cât şi *Ecce Homo* sunt cărţi ale explicaţiei de sine, concepute de autorii lor ca un soi de *vademecum* al operei lor filozofice. Însă, pe când Nietzsche, în *Ecce Homo. Cum devii ceea ce eşti*[222] (tradusă cu mult *gusto* în română de Mircea Ivănescu), rezumă în câteva pagini cele mai importante cărţi ale lui reluate cronologic, Baudrillard alege să-şi prezinte *vademecum*-ul sub forma unui dicţionar al celor mai importante concepte din eseurile lui de mare influenţă – parolele (*mots de passe*, aşa-i)

[221] A se vedea capitolelele analitice exemplificatoare din studiul lui Hugo Friedrich; pentru o lectură mai aplicată privitoare la subiect, poate fi utlizată excelenta ediție Rowohlt a cărții lui Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zu der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg, Rowohlt, 2006.

[222] Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cum devii ceea ce eşti*, traducere de Mircea Ivănescu, Bucureşti, Humanitas, 2013.

sistemului lui: *l'objet, la valeur, l'échange symbolique, la séduction, l'obscène, le virtuel, l'aléatoire, la transparence du mal*, etc[223]. Ceea ce rezultă din această tehnică mai degrabă lexicografică e un fel de listă de cuvinte-cheie nu doar pentru sistemul lui Baudrillard, ci pentru întreaga societate postmodernă – cuvinte-cheie care, în fond, deopotrivă o descriu şi o generează.

M-a frapat încă de la primele pagini că, în cartea aceasta simili-testamentară, discursul lui Baudrillard e semnificativ mai deschis către şi chiar mai înrudit cu anumite zone ale discursului mistic. De pildă, chiar în definiţia primului *mot de passe*, adică *l'objet*, obiectul care coagulează întreaga lume în jurul lui, Baudrillard declară: „Les objets ont toujours été considérés comme un univers inerte et muet, dont on dispose au prétexte qu'on l'a produit. Mais pour moi, cet univers-là avait quelque chose à dire, qui outrepassait son usage. Il entrait dans le règne du signe où rien ne se passe aussi simplement, parce que le signe est toujours l'effacement de la chose. L'objet désignait donc le monde réel mais aussi son absence – et en particulier celle du sujet"[224]. Ceea ce Baudrillard descrie aici drept lume postmodernă e, după cum putem vedea, o lume în interiorul căreia obiectele vorbesc, în moduri care depăşesc net funcţiile lor instrumentale, despre lumea reală – şi, chiar mai grăitor, despre absenţa ei. Obiectele se comportă referenţial faţă de o lume absentă sau ascunsă, mai semnificativă decât cea vizibilă – şi e timpul să ne reamintim acum ce am spus acum câteva pagini despre *mystikoi*, pentru care lucrurile ascunse de la facerea lumii sunt mult mai importante decât cele care se văd. În ciuda tonului aparent raţionalist al definiţiei, este totuşi limpede că un spirit mistic animă felul în care Baudrillard înţelege obiectul – şi, subsecvent, lumea.

E, într-adevăr, cu totul surprinzător să identifici înclinaţia aceasta mistică la un filozof care întreprindea în cărţile lui anterioare analize marxiste ale producţiei sau ale limbajului, de exemplu. Însă, în ciuda predispoziţiilor marxiste anterioare ale autorului francez, limbajul lui din *Mots de passe* poartă urme evidente ale unei conversiuni mistice finale – două pagini după această definire a obiectului, vorbeşte deschis despre o „Rédemption de l'objet"[225] (da, cu *R* mare în originalul franţuzesc) – care n-ar fi posibilă, admite el, însă terminologia mistică a discursului e aici de mai mult interes şi semnificaţie decât demonstraţia ca atare. Peste alte două pagini, vorbind despre noţiunile de *valeur* şi *échange*, Baudrillard notează: „les choses ne s'échangent jamais directement entre elles, mais toujours par la médiation d'une transcendance"[226] – şi, din nou, nu mă interesează (cel puţin nu acum) atât ceea ce spune, ci vocabularul pe care alege să-l folosească, întrucât e amprentat de o înţelegere mistică a lumii despre care îndrăznesc să spun că lipsea din cărţile anterioare

[223] Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Pauvert, département des Éditions Fayard, 2000. Folosesc a doua ediţie, din 2007.
[224] Jean Baudrillard, *op. cit*, p. 12.
[225] Ibidem, p. 14.
[226] Ibidem, p. 16.

ale lui Baudrillard, pe care acum pretinde a le rezuma şi sintetiza. Ceea ce într-adevăr face, în chiar litera lor – dar spiritul în sine e izbitor diferit, adăugând această extra-dimensiune mistică absentă din cărţile originale înseşi.

Şi nici măcar nu-i nevoie să citim printre rânduri ca să sesizăm această nouă relaţie cu sacrul. Baudrillard o admite (o *mărturiseşte*, ar fi poate mai bine zis) deschis uneori, ca în acest paragraf: „la forme fondamentale, la forme radicale, est toujours celle du défi, de la surenchère, du potlatch – donc de la négation du valeur. Du sacrifice de la valeur. Ainsi, nous vivrions toujours sur un mode sacrificiel, sans vouloir désormais l'assumer. Sans le pouvoir non plus, parce que sans les rituels, sans les mythes, nous n'en avons plus les moyens”[227]. „Modul sacrificial” e, merită insistat, nu doar etimologic înrudit cu sacrul – ci se referă la persistenţa în substanţa lumii a unor fragmente de sacru, a unor structuri derivate din riturile sacrificiale, în care subiectul sacrificat (adică, etimologic, făcut sacru) e acum valoarea. Totuşi, rămăşiţele acestea ale sacrului nu pot funcţiona drept catalizatori ai existenţei mistice; „modul sacrificial” nu poate fi asumat pe de-a-ntregul, întrucât performarea sacrului nu poate fi realizată în absenţa miturilor şi a ritualurilor.

Se poate înţelege acum ironia relaţiei noastre cu sacrul, aşa cum apare ea în gândirea lui Baudrillard: trăim imerşi printre rămăşiţe ale sacrului, însă nu le putem recunoaşte, căci organele noastre pentru sacru s-au atrofiat după intrarea în modernitate; şi chiar dacă, în cele din urmă, am reuşi să le recunoaştem, nu putem asuma un „mod sacrificial”, întrucât ne lipsesc instrumentele performative ale miturilor şi ritualurilor, care sunt mijloace („les moyens”) ale sacrului; şi, în sfârşit, chiar dacă ne-am reinventa mijloacele, tot nu ne-am putea aminti care e scopul sacrului. După cum se poate observa, există o anume disperare gnostică subtextuală în paginile altfel raţionale şi limpide ale lui Baudrillard: în vreme ce-i citeam cuvintele privitoare la (şi îngrijorate de) pierderea miturilor şi a ritualurilor necesare pentru performarea şi asumarea sacrului, nu mă puteam reţine de la a le comapra sunetul cu acela al unor pagini valentiniene despre oamenii care au pierdut *gnosis*-ul şi nu vor mai putea recunoaşte şi asuma Pleroma divină.

Însă această disperare, la fel ca aceea gnostică, e orientată înspre un răspuns: Baudrillard sfârşeşte, exact ca gnosticii, prin a imagina o lume în care *gnosis*-ul e revărsat din nou peste muritori. Imaginează o lume alternativă, al cărei principiu de organizare funcţionează astfel: „J'imaginerais volontiers, comme contrepied de cet univers complètement informatisé qu'on nous donne à voir ou à prévoir, un monde qui ne serait plus que coïncidences. Un tel monde ne serait pas un monde du hasard et de l'indétermination, mais un monde du destin. Toutes le coïncidences sont en quelque sorte prédestinées (…) La prédestination dirait: tel moment est prédestiné à tel autre, tel mot à tel autre, comme dans un poème où on a l'impression que les mots ont toujours eu

[227] Ibidem, p. 25.

vocation de se rejoindre"[228]. Aşadar, astfel arată lumea alternativă ideală, după Baudrillard: un poem în care totul se face coerent, dând impresia că totul e destin, şi unde nu e loc pentru aleatoriu şi stocastic. Descrierea acestei lumi-poem mă face să cred că Baudrillard ar fi contrasemnat bucuros acel poem al lui Pound în care se spune: „it coheres all right / even if my notes do not cohere" (Canto CXVI)[229]. O lume în care totul „coheră" fain frumos, chiar şi atunci când nu „coheră" – iată felul în care Baudrillard înţelege atât un poem, cât şi lumea ideală, capabilă să recunoască şi să-şi asume „modul sacrificial". Într-un astfel de poem, şi într-o astfel de lume (într-o astfel de lume-poem), mijloacele sacrului (miturile şi ritualurile) îşi întâlnesc scopurile; poemul însuşi, sau lumea însăşi, e un mit (chiar dacă sau chiar şi atunci când nu prezintă vreo scenografie mitică ostensibilă), performând sacrul în vreme ce-l transformă într-un set de coincidenţe – adică într-un destin. Colocaţia perfectă a cuvintelor, părând predestinate a se întâlni unul pe celălalt în poem, e succedaneul predestinării din tragedia greacă, cu singura diferenţă minoră că noţiunea aplicabilă în antichitate oamenilor e acum funcţională pentru cuvinte. Ca şi când realitatea lumii ar fi fost complet absorbită în realitatea cuvintelor.

E important să observăm aici că „predestinarea cuvintelor", transformarea aceasta a posibilităţii unor combinaţii verbale aleatorii în realizarea unui şir de cuvinte perfect ordonate, e o adaptare a mitului labirintului la mijoacele şi scopurile literaturii. Coerenţa supremă a poemului, rezultată din haosul verbal iniţial, e echivalentul lingvistic al coerenţei supreme a labirintului, un haos făcut cristalin odată ce principiul lui de organizare e descoperit. Această condiţie labirintică a poemului (şi a lumii-poem) va fi simptomatică, şi chiar esenţială, în studiul de caz al poeziei lui Mircea Ivănescu, după cum vom vedea mai jos.

Celălalt filozof francez care, observând şi descriind lumea noastră de azi, crede că asistăm la o recuperare a sacrului e Gilles Lipovetsky. Însă ceea ce are el în vedere nu e binecunoscutul tip de sacru al lui *homo religiosus*, saturat de *mysterium tremendum*, tot numai groază şi cutremurare; ceea ce Lipovetsky pune în discuţie este un sacru al lui *homo consumericus* – un concept forjat de filozoful şi sociologul francez, desemnând omul contemporan al epocii transmoderne. E acesta mai mult un „sacru de consum", un *sacer consumericus*, i-aş spune, care nu mai intră în contradicţie cu societatea de consum secularizată; sau, cu cuvintele lui Lipovetsky însuşi: „Même la religion ne constitue plus un contre-pouvoir à l'avancée de la consommation-monde. (…) Tandis que les idées de plaisir et de désir sont de moins en moins associées à la 'tentation', la necessité de porter sa croix sur terre s'est effacée. (…) D'une

[228] Ibidem, pp. 70-71.

[229] V. Canto CXVI, în *The Cantos of Ezra Pound*, New York, New Directions Publishing, 1996; o lectură mai în detaliu a Canto-ului CXVI şi o discuţie despre modul în care Pound înţelegea coerenţa, în Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1973, p. 526 *sqq*. şi 548 *sqq*.

religion centrée sur le salut dans l'au-delà, le christianisme est passé à une religion au service du bonheur intramondain mettant l'accent sur les valeurs de solidarité et d'amour, sur l'harmonie, la paix intérieure, la réalisation totale de la personne”[230]. Sau, mai sintetic şi explicit: „l'univers hyperbolique de la consommation n'a pas été le tombeau de la religion mais l'instrument de son adaptation à la civilisation moderne du bonheur terrestre”[231].

Nu-i nici o surpriză că acest sacru adaptat nevoilor consumatorilor (mai precis, căutării lor după paradisul terestru) e tratat de aceiaşi consumatori drept marfă. Poate mai valoroasă decât altele – însă nu mai puţin o marfă. Pentru consumator, *sacer consumericus* e pur şi simplu relaţionat cu *wellbeing*-ul; aşa cum aşteaptă de la exerciţiul fizic să-i aducă beneficii în edificarea corpului, tot astfel aşteaptă de la exerciţiul spiritual să-i aducă beneficii similare în ce priveşte edificarea sufletului sau a sinelui. Lipovetsky spune asta limpede: C'est de plus en plus la recherche de la réalisation psychologique du sujet qui se trouve au centre tant des expériences de croyants proprement dits que des nouvelles 'religions sans Dieu'. Ce qui fait la valeur de la religion n'est plus sa position de vérité absolue mais la vertu qu'on lui attribue de pouvoir favoriser l'accès à un état supérieur d'être, à une vie subjective meilleure et plus authentique”[232]. Cred că expresia centrală e aici aceea a „realizării psihologice a subiectului”; dacă sacrul propriu-zis era menit să iniţieze credinciosul în misterele vieţii de apoi şi să-l pregătească pentru ea prin scenariul morţii şi al regenerării, sacrul de consum transferă scenariul la nivel psihologic, pregătind subiectul (căci nu mai putem vorbi de un credincios în sensul tare al cuvântului) nu pentru viaţa de apoi, ci pentru cea de aici şi de acum.

O să rezum acum ce am aflat despre sacru în societatea contemporană de la Baudrillard şi Lipovetsky:

1) trăim încă într-un „mod sacrificial”, imerşi printre fragmente de sacru, pe care nu le putem asuma întrucât ne lipsesc instrumentele performative ale miturilor şi ritualurilor;

2) idealul acestui „mod sacrificial” e de a face lumea coerentă şi cristalină ca un poem, cu toate conexiunile între evenimente-cuvinte perfect justificate (non-aleatorii şi non-stocastice), transformând labirintul haotic al evenimentelor-cuvinte într-un traseu predestinat;

3) sacrul e transformat într-un *sacer consumericus*, o formă subvertită având drept scop realizarea psihologică a subiectului care să-i asigure o viaţă interioară mai autentică; sacrul nu mai e transcendent, manifestarea şi funcţiile lui sunt conţinute între ramele imanenţei.

Mituri şi mitoizi. O definiţie

---

[230] Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, 2006, pp. 146-147.
[231] Ibidem.
[232] Ibidem, p. 148.

Acum, e evident că toate fragmentele acestea de mituri nu mai coagulează într-o metanarațiune, un meta-mit care să le dea sarcina și funcția sacră. Lipovetsky însuși, chiar dacă dă unor capitole nume preluate din mitologii, fie ele antice sau moderne (*Dionysos: société hédoniste, société anti-dionysiaque*, *Némésis: surexposition du bonheur, regression de l'envie*, *Superman: obsession de la performance, plaisirs de sens*), nu încearcă să reconstruiască din și cu ele o mitologie coerentă – întrucât e perfect conștient că nu există posibilitatea vreunei mitologii coerente în transmodernitate. Așa cum spune expresia citată mai sus, nu ne-o putem asuma. Aceste fragmente de mituri, aceste reziduuri subvertite de structuri mitice, aceste figuri mitice anamorfotice – toate acestea nu sunt mituri, ci *mitoizi*. Numesc „mitoid" un reziduu recesiv al unui mit, excerptat din structura lui originară și privat de funcția lui, incapabil să-și performeze rolul inițiatic, însă reintegrat în procesul realizării psihologice a sinelui. Mitoizii sunt elementele de structură bazale ale lui *sacer consumericus*, exact așa cum miturile erau elementele de structură bazale ale sacrului propriu-zis. Și, în sfârșit, în vreme ce miturile relatau despre și se refereau la o realitate transcendentală, mitoizii admit numai o referință imanentă. „Modul sacrificial" al omului contemporan, cât și cum este el, nu se edifică pe mituri – ci pe mitoizi, succedaneele și surogatele lor.

Mituri și mitoizi în poezia lui Mircea Ivănescu

Dacă poezia modernă intra în dialog cu miturile, fie și numai pentru a le destructura (studiul lui Hugo Friedrich poate fi foarte bine considerat un manual de mituri destructurate), poezia postmodernă (și apoi transmodernă) are de-a face cu mitoizi. Astfel, nu-i deloc o coincidență faptul că prima generație interesată pe scară largă și programatic de „realizarea psihologică a sinelui" a fost aceea a poeților confesionali americani. Peste noapte, o întreagă generație de poeți a încetat să mai fie interesată de marile mituri ale modernității și a început să exploreze în sinele personal, încercând să obțină„une vie subjective meilleure et plus authentique". Am putea data cu extremă acurateţe momentul acesta ca fiind sfârșitul modernității în poezia americană și începutul postmodernității. Și a fost realizat de ceea ce numim azi „școala poeților confesionali" – John Berryman, Robert Lowell, Anne Sexton, Sylvia Plath, Randall Jarrell și toți ceilalți eroi psihologizanți și suicidari din America miezului de secol XX; și, așa cum înțeleg eu lucrurile, există o legătură profundă între „modul sacrificial" teoretizat de Baudrillard și școala lor „confesională". Ambele concepte, „sacrificial" și „confesional", pot fi înțelese deopotrivă mistic și psihologic – dacă hibridăm teoria lui Baudrillard privind modul sacrificial cu observația lui Lipovetsky despre realizarea sinelui. Confesiunea unui asemenea poet e inerent sacrificială – literal și în toate sensurile cuvântului, inclusiv în cel mai tare: acela al sacrificiului de sine (după cum se știe, un număr semnificativ de poeți confesionali s-au sinucis). Iar

hibridarea misticismului cu realizarea psihologică a sinelui e exemplară în cele *Eleven Addresses to the Lord* scrise de Berryman în 1970 într-un centru de dezintoxicare – poezie confesională *at its peak*.

De altfel, era de aşteptat ca această răsucire dinspre mituri înspre mitoizi, dinspre sacrul propriu-zis înspre „sacrul psihologizat", dacă pot să-i spun astfel, să se producă mai întâi în poezia americană – de vreme ce sinele prezenta pentru ea un interes atât de sporit încă de pe la 1800. Tocqueville arătase în *Democracy in America*, încă din 1840, că viitoarea mare poezie americană va fi nu despre istorie (întrucât americanii nu aveau încă vreuna), nu despre natură (căci europenii epuizaseră subiectul), ci despre *sine* – şi, mai precis, despre „inner soul" [233]. Cincisprezece ani mai târziu, *Song of Myself* al lui Whitman era publicat în *Leaves of Grass* – şi antecedentul major al poeziei confesionale de peste un secol era stabilit.

În poezia română, trecerea de la mituri la mitoizi e realizată prin poemele lui Mircea Ivănescu, publicate pentru întâia dată în volum în acelaşi an în care Berryman îşi publica volumul extins de *Dream Songs* intitulat *His Toy, His Dream, His Rest* – adică 1968. Şi nu era neapărat o chestiune de coincidenţă – Ivănescu era un cititor febril al lui Berryman, şi urma să traducă o selecţie din *Dream Songs* şi din *Berryman's Sonnets* în antologia lui de poezie americană modernă şi contemporană din 1986. Obsedat şi torturat de imaginea unui frate suicidar, poezia lui Ivănescu e la fel de profund confesională ca a lui Berryman (obsedat şi torturat de imaginea unui tată suicidar); iar misticul şi psihologicul sunt şi la el în egală măsură de hibridate. Poet confesional solitar în întreaga lui generaţie, Ivănescu a influenţat seminal generaţiile ulterioare de poeţi, devenind practic cel mai influent poet român de după Al Doilea Război Mondial[234].

Probabil cel mai important mitoid în poezia lui Mircea Ivănescu este cel al labirintului – care este, de altfel, şi mitoidul-cheie în reprezentarea lui Baudrillard asupra lumii ideale (în care evenimentele colochează la fel de neted şi de „predestinat" precum cuvintele într-un poem). E o figură atât de intricată şi de dezvoltată în poezia lui Ivănescu, încât lucrează la câteva niveluri diferite. Mai întâi, însăşi aparenţa poemelor lui Ivănescu aduce cu un labirint – cu versurile lor lungi şi tortuoase, cu profuziunea de cratime presărate peste versuri, cu galaxiile de paranteze, cu infinitatea de virgule. Nici măcar nu trebuie

---

[233] Pentru o discuţie ceva mai amplă privind relaţia dintre „profeţia" lui Tocqueville's şi poezia americană, v. consideraţiile lui J.D. McClatchy din prefaţa la *The Vintage Book of Contemporary American Poetry*, edited and with an introduction by J.D. McClatchy, Vintage Books (division of Random House), New York, 1990, pp. xxii-xxiii.

[234] Este şi părerea lui Mircea Cărtărescu: „Aproape ignorat timp de treizeci de ani, timp în care peste capetele congenerilor săi au plouat premii internaţionale şi o celebritate ce părea eternă, discret el însuşi în viaţa sa provincială asemenea – iarăşi – lui Bacovia, Mircea Ivănescu apare azi, din perspectiva poeziei actuale, drept cel mai avansat teoretic şi cel mai influent poet român de după război". *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 317.

să ştii limba română ca să sesizezi aspectul tipografic labirintic. Iată o mostră elocventă:

2.

dar moartea este o revedere totuşi – însă de partea
aceasta a ei, cel care rămâne îşi deschide
ochii deodată – (şi ceea ce vede atunci
dacă are să uite vreodată, un popor nevăzut de furnici
îi va mușca ochii, şi nu vor mai vedea ochii lui după aceea
decât contururi). cel care a privit moartea
luând chipul unei fiinţe – vede din nou
ceea ce nu s-a văzut niciodată de la facerea lumii,
ceea ce se vede mereu – şi oricât de repede
şi-ar acoperi ochii – oricât de tare
ar gâfâi, să-şi acopere asurzitoarea lumină a tăcerii
din ochi, din urechi – ceea ce a văzut el atunci
a fost înfăţişarea adevărată, a fost
- dar adevărul nu mai înseamnă aici nimic –
a fost ceea ce se priveşte pentru întâia dată
şi fără urmare.

(*despre moarte ca revedere*)[235]

Apoi, la un nivel mai profund, există complicaţiile labirintice ale inserţiilor intertextuale. Ca şi Berryman, Ivănescu era el însuşi un erudit – chiar dacă nu un academic, un traducător excepţional şi extensiv; a tradus, cum se ştie, printre mulţi alţii pe Joyce, Faulkner, Pound, Eliot, Berryman, Kafka, Nietzsche, Rilke, Musil, Broch şi aşa mai departe, iar versurile lui abundă în citate, aluzii, pastişe din şi la aceşti autori ori la alţii. În fapt, aceste citate culturale funcţionează ca nişte mitoizi culturali, pe care sinele poetic al lui Ivănescu încearcă disperat să şi-i asume – exact în felul în care omul contemporan încearcă să-şi asume reziduurile sacrului în viziunea lui Baudrillard. Însă, după cum ştim, acest om contemporan n-are vreo şansă de asumare corespunzătoare a sacrului, de vreme ce îi lipsesc instrumentele performative ale miturilor şi ritualurilor; însă sinele poetic din poemele lui Ivănescu, ei bine, el mai are o şansă, întrucât literatura ca întreg organic reprezintă un meta-mitoid, o mitologie seculară de ale cărei ritualuri performative poetul e conştient. Sacrul de consum e, la Mircea Ivănescu, sacrul consumatorului de literatură; sau, cu imagine ceva mai mitică (şi mai emfatică, într-adevăr), sacrul e haloul literaturii, deasupra căreia spiritul poetului pluteşte asemenea Spiritului deasupra apelor. Aşadar, uriaşa masă intertextuală din poezia lui Ivănescu, departe de a fi un balast amorf, e riguros organizată (ca-ntr-un labirint hiperelaborat, de fapt) de această mişcare constantă a spiritului poetului pe dinlăuntrul ei. Fiecare aluzie continuă o alta; fiecare intertext are o

[235] *despre moarte ca revedere*, *2*, în Mircea Ivănescu, *versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă*, antologie şi prefaţă de Matei Călinescu, Polirom, Iaşi, 2003, p. 70.

continuare în altă parte; şi, în general, totul continuă – şi e de înţeles de ce citatul cel mai recurent în poezia lui Ivănescu e propoziţia din *Noces* unde Camus declară: „J'appelle vérité tout ce qui continue". Poemele lui Ivănescu sunt labirinturi în care totul continuă – şi unde, prin urmare, adevărul e peste tot. Ca în toate mitologiile propriu-zise.

Şi mai sunt, apoi, imaginile labirintului apărând frecvent ca atare în poemele lui Ivănescu. Un inventar extins al ocurenţelor lor ar ocupa câteva duzini de pagini, dat fiind că toate mişcările şi acţiunile din poemele lui se fac în moduri tortuoase şi lâncezitoare şi în spaţii închise, cel mai adesea în suite de camere prin care sinele poetic rătăceşte monologând fără voce în prezenţa iubitei. Însă nu voi alege imagini din aceste labirinturi întrucâtva previzibile, ci mă voi mulţumi să dau aici unul sau două exemple de labirinturi concoctate în anumite contexte cu totul implauzibile şi neanticipabile, pentru a exemplifica astfel inventivitatea şi jocularitatea tropismelor fantasmatice ale lui Ivănescu. Redau, prin urmare, mai jos câteva versuri în care sinele poetic declară că s-ar transforma, aidoma lui Thomas Mann, într-o frază enormă, labirintică, şerpuitoare, cu verbele bătând cadenţa la final de propoziţie, aşteptând să fie citit pe îndelete de iubita doamnă:

2.

(..) sau ca thomas mann
mă pot preschimba într-o frază lungă-lungă,
cu verbul la urmă, cerându-i iertare,
şi pisica torcându-i ritmul, cu mare
viclenie pendulându-mi silabele – şi lângă
ea privind-o intens, aşteptând
ca ea să citească, rând după rând.
(*patru madrigaluri*)[236]

Iată, apoi, acest *concetto* în care labirintul e un drum care transformă lumea întreagă într-o uriaşă grădină în care lumina se sfărâmă în bucăţi mici care, în timp ce se aglutinează, ar începe să cânte acel cânt al tăcerii în care înţelegerea e în sfârşit posibilă – e, într-adevăr, o foarte complicată imagine barocă, şi tocmai acesta e motivul pentru care am ales-o: folclorul criticii literare pretinde că Ivănescu e un poet lipsit de imagine şi de metaforă, însă adevărul e că, taman pe dos, poetul acesta pentru care literatura era literalmente sacră (un mitoid, în fapt, cum am văzut mai sus) avea o uriaşă veneraţie pentru frumuseţea ei, şi a forjat concatenări baroce de metafore camuflate în labirinturile versurilor lui sinuoase:

(…) – şi cu ochii deschişi, urmărind

[236] Ibidem, p. 61.

nebănuitele cotituri ale drumului, să mergi înainte,
şi lumea să se facă o grădină atâta de mare
pe care să o iubeşti, cu mâinile întinse – dacă
lumina s-ar sparge în bucăţi mici, şi îndată îmbucându-se
fiecare, una într-alta, ar începe acel cântec
pe care mereu îl credem fără sfârşit al tăcerii
unde e cu putinţă înţelegerea –
(*despre învăţarea uitării*)[237]

Aşadar, ca să strâng în bucla unei fraze ce-am spus până acum, avem în Mircea Ivănescu primul poet român care a trecut de la miturile poeziei moderne la mitoizii celei post- şi transmoderne; cel mai consistent mitoid din poezia lui este acela al labirintului, care poate fi (după criteriul lui Baudrillard) cel mai consistent mitoid al zilelor noastre; numitul mitoid e recognoscibil la diferite niveluri în poezia lui Ivănescu: de la aparenţa grafică a poemului, la referinţele intertextuale labirintice, şi apoi la frecventele imagini ale labirintului, adesea transcrise cu inventivitate şi splendoare barocă. După cum s-a văzut, nici măcar n-a fost nevoie să analizez mitoidul labirintului cu referinţe la mitul labirintului – n-am făcut nici o referinţă la Minotaur, la Tezeu ori la Ariadna, fiindcă aceste mari figuri mitice sunt adecvate în analiza poeziei moderne, în care mitul încă funcţionează ca un instrument performativ în înţelegerea şi asumarea lumii. În post- sau transmodernitate, în interiorul căreia miturile nu mai pot genera şi performa sacrul, marile figuri mitice devin irelevante în analiza lui *sacer consumericus*[238]. Când am analizat, cu câteva capitole în urmă, inserţiile ei mitice, mi-au fost suficiente câteva pagini – cu toate că anvergura figurilor mitice identificate acolo (Heracle, Orfeu, Euridice) ar fi necesitat analize întinse pe zeci de pagini în cazul poeziei moderne (cam cât zecile de pagini pe care i le-a luat lui Maurice Blanchot analiza figurii lui Orfeu în *Spaţiul literar*, de pildă; sau, şi mai şi, sutele de pagini ale lui Doinaş din *Orfeu şi tentaţia realului*). Analiza mitoizilor nu e interesată de reconstrucţia miturilor ale căror reziduuri le reprezintă, ci în realizarea psihologică a sinelui – şi, din acest punct de vedere, mitoidul labirintului are în poezia lui Mircea Ivănescu o funcţie paradigmatică: de-a lungul traversării labirintului, obsesia principală a sinelui poetic e aceea a adevărului – adevărul literaturii şi adevărul vieţii lui interioare – „l'accès à un état supérieur d'être, à une vie subjective meilleure et plus authentique", cu cuvintele lui Lipovetsky. Aşadar, în traversarea labirintului, interesul cade pe realizarea psihologică a sinelui – fapt care arată limpede că mitoidul e funcţional, făcându-şi treaba cu aceeaşi eficienţă şi veracitate cu care miturile funcţionau în poezia modernă.

---

[237] *despre învăţarea uitării*, în Mircea Ivănescu, *Poeme alese. 1966-1989*, [antologie de Alexandru Muşina,] Aula, Braşov, 2003, p. 176.

[238] Nu altfel procedează Roland Barthes în *Mitologii* – inventariind miturile postmodernităţii (mitoizii ei, aş zice eu), de la cinema la reclame şi de la meciuri de *catch* la Turul Franţei, nu face prea multe trimiteri la figuri şi structuri mitice, încât se subînţelege că noile „mitologii" devin aproape autonome în raport cu miturile din care s-au diferenţiat.

Concluzie

Aproape sincron cu poeţii confesionali americani, Mircea Ivănescu a realizat în poezia română trecerea de la miturile moderne la mitoizii post- sau transmoderni. Mitoidul major activ în poezia lui e acela al labirintului, funcţional la trei niveluri diferite (aparenţa grafică a poemului, ramificaţiile intertextuale, imaginar). Poezia lui Ivănescu (şi poezia confesională în întregul ei) e cu totul reprezentativă pentru ceea ce Baudrillard numea „modul sacrificial" al existenţei postmoderne. Obsedat de adevărul propriei vieţi interioare, sinele poetic e exemplar pentru efortul de „realizare psihologică a sinelui", care e (cum convingător arată Lipovetsky) principalul succedaneu contemporan al sacrului, forma lui subvertită într-o societate egomaniacă a imanenţei.

Dincolo de calitatea, inteligenţa şi intensitatea ei, ce mă impresionează la poezia lui Ivănescu e că nu-i circumscrisă timpului şi locului în care a fost scrisă. Aşa cum am văzut, exemplifică fără rest analizele sociologice ale lui Baudrillard şi Lipovetsky, chiar dacă respectivele analize sunt aplicate pe societatea capitalistă, şi nu pe cea comunistă, înlăuntrul căreia Ivănescu era activ – şi, aparent, captiv. Poezia lui arată fără dubiu că poetul era în fapt liber, scriindu-şi poezia ca şi cum ar fi fost concetăţeanul lui *homo consumericus*, iar nu al lui *homo sovieticus*. Mircea Ivănescu mi-a spus, cu câţiva ani înainte să moară, că marea lui speranţă era ca poezia lui să nu poarte nici o urmă a răutăţii vremurilor în care a fost scrisă; am înţeles că asta era metoda lui de a pune răul istoric între paranteze. Era drumul lui afară din labirintul unei istorii rele; şi i-a reuşit. Mitoidul a eliminat în cele din urmă mitul istoric.

8. RADICALIZAREA DISCREŢIEI ABSOLUTE

E doar o chestiune de timp, nu contenesc să sper, până o să înceapă să apară volumele postume ale lui Mircea Ivănescu. Lucru îmi pare cu totul previzibil, având în vedere că poetul era pe cât de prolific, pe atât de generos; după cum mărturiseşte în cartea-dialog cu Gabriel Liiceanu, şi după cum de altfel se ştia, scria la comandă, cerând prietenilor titluri sau sintagme pe care extraordinara lui *energeia* poetică le folosea drept catalizatori. Cele 20 de poeme, încă neapărute în volum, despre care vorbesc paginile acestui capitol (deci viitoare postume, cum ar veni) sunt scrise fie în urma unor astfel de provocări, fie plecând de la circumstanţe livreşti ori biografice pe care poetul convenea, tot în urma unei provocări, să le metamorfozeze în tot atâtea circumstanţe poetice. Fie spus în trecere, nu avem de face cu *Gelegenheitsgedichte*, cu „poeme ocazionale" în sensul goethean, cum au crezut în alte dăţi unii comentatori; la Goethe, circumstanţa biografică trebuia să fie întotdeauna semnificativă – toate textele lui, de la romanul iubirii wertheriene din prima tinereţe până la poemele iubirii septuagenare pentru adolescenta

Ulrike, sunt catalizate exclusiv de astfel de circumstanţe. La Mircea Ivănescu, pariul e mai degrabă acela de a demonstra, exact pe dos, că nici o circumstanţă nu-i într-atât de nesemnificativă încât să nu poată deveni poezie. Dacă pentru creatorul lui Faust poezia ţine de un anumit mod particular al realului („numai unele lucruri, cele semnificative, sunt poetice", ar suna, contrasă la maximum, poetica lui), pentru genitorul lui Mopete (da, ştiu, cu literă mică – dar nu pot fi ireverenţios cu un asemenea poet şi personaj, nici măcar de dragul exactităţii) poezia descrie realul în mod generic („toate sunt poetice", aşadar). Iar când orice poate fi ocazie pentru poezie, poezia nu mai e cu nici un chip ocazională.

Cel care a jucat rolul de provocator pentru poemele în discuţie, livrându-i poetului titluri ori sintagme ori circumstanţe catalizatoare, este Mircea Braga, coleg de redacţie la *Transilvania* cu Mircea Ivănescu pe decursul câtorva decenii. (Mulţumesc aici domnului Mircea Braga pentru a mi le fi pus cu amabilitate la dispoziţie.) Cele 20 de poeme, suficient de ample ca să poată constitui la o adică singure o carte, sunt scrise între 1983 şi 1985; în afară de 7 poeme deja edite, trebuie să scoatem din categoria ineditelor şi poemul *teatrul deriziunii*, publicat în antologia din 2003 a lui Matei Călinescu la secţiunea *din periodice şi inedite*. Aşadar, 12 din cele 20 de poeme în cauză, adică mai mult de jumătate, sunt complet inedite.

Acum, ca să ne facem o imagine despre prolificitatea poetului, ajunge să constatăm că între 1982 şi 1989 Mircea Ivănescu publică 5 volume de versuri, toate rubensiene în raport cu dimensiunile obişnuite ale unei cărţi de poezie, plus un volum de poezie în colaborare cu Rodica Braga (este vorba despre dialogul poetic intitulat kierkegaardian *Commentarius perpetuus*); şi tot în acei ani apar o profuziune de traduceri, dintre care ajunge să amintim numai *Ulisele* din 1984, antologia de poezie americană din 1986 (care a influenţat decisiv două generaţii de poeţi) şi cele cinci volume din *Omul fără însuşiri*, a căror traducere era chiar în acei ani în lucru (se face aluzie la aceasta într-unul din poeme). Ei bine, în tot acest vortex creativ, epuizant pentru oricine, Mircea Ivănescu are resurse pentru a scrie alte zeci de poeme la comanda prietenilor – şi convingerea mea e că, în afară de aceste texte dăruite lui Mircea Braga, e probabil să se mai găsească destule alte inedite, aflate în posesia altor receptori ai munificenţei ivănesciene, deja legendare. Aşa cum au apărut pe neaşteptate cele nouă poeme mopetiene din numerele 5-6 din 2010 ale revistei *Viaţa românească*, dedicate şi dăruite lui Ion Drăgănoiu şi regăsite acum doi ani prin bunăvoinţa doamnei Ioana Vlasiu, tot astfel e plauzibil să apară oricând alte cicluri de texte ivănesciene dedicate şi dăruite unora sau altora dintre numeroasele persoane cu care socializa intens. În ce mă priveşte, fantezia mea secretă e că se vor redescoperi măcar câteva dintre piesele de teatru în versuri scrise pentru bibliotecarele de la Biblioteca Franceză sau Americană din anii '50. Frânturi din intriga sentimentală a acelor piese mi-au fost povestite când şi când de Mircea Ivănescu – şi păreau entuziasmante anticipaţii fabuloase ale complicaţiilor sentimentale din poemele maturităţii ivănesciene. Dacă Bulgakov

a avut dreptate când a spus că manuscrisele nu ard, atunci măcar una ori două dintre acele piese ar trebui să iasă cândva la lumină.

Citind poemele aflate în posesia lui Mircea Braga, mi-a venit în minte o observaţie frapantă a lui Andrei Terian; în textul lui din volumul aniversar *Mircea Ivănescu 80* coordonat de Alexandru Cistelecan, Terian observa că, deşi există un consens al criticii privind condiţia monadică, neevolutivă, a poeziei ivănesciene, se poate totuşi remarca o anumită cezură survenită în anii ’80 care o împarte în două perioade distincte: volumele anilor ’70, alcătuind după Andrei Terian „neptunicul” lui Mircea Ivănescu, ar compune versantul livresc al poeziei ivănesciene, pe când cele consecutive volumului *Poesii nouă*, din 1982, „plutonicele”, sunt mai permeabile la referentul apropiat şi mai deschise către lume şi către sine, transferând livrescul în culisele poemului. Observaţie care îl conduce pe Terian la următoarea concluzie: „Debutând, aşadar, ca un joc poetic superior, dar închis în sine, poezia ivănesciană se transformă treptat într-o confesiune acut-tragică, electrizându-se de frisonul trăirii şi lăsând jos garda ‚literaturii’. E drept că versurile poetului rămân, de la început la sfârşit, captive în spaţiul cărţii. Dar cartea însăşi s-a modificat între timp: ea a devenit, pe nesimţite, ca în cunoscuta imagine arghezianã, o ‚carte care geme’. Căci semnele pe care stiloul le încrustează pe filele sale sunt mult mai dureroase decât tăieturile pe care stiletul le crestează în carnea vie a poetului”.

Periodizarea lui Andrei Terian ar distinge aşadar între o poezie livrescă, a „ascendenţei scripturalului”, cum remarcabil o defineşte, specifică deceniului opt, şi o poezie direct confesivă, specifică deceniului nouă. Postularea acestei cezuri e, din câte ştiu, unică în bibliografia ivănesciană, încât fireşte că am reţinut-o şi, evident, verificat-o. Am constatat că Terian are dreptate – citind volumele din anii ’80 ale lui Mircea Ivănescu, simţi că ceva s-a schimbat, că regula jocului pare să nu mai fie aceeaşi. E adevărat, la o primă vedere textele s-ar zice că vin în siajul celor din deceniul precedent: e păstrată aparenţa poemului confesiv, colocvial, generat la flux continuu de o badinerie erudită şi debutonată, vorbind *à la légère* despre situaţii cotidiene, dar camuflând o implicare existenţială acută, fără rest, deductibilă din obstinaţia cu care aceleaşi câteva întrebări despre adevăr (al vieţii, al literaturii) sunt reiterate monomaniacal de-a lungul a zeci şi zeci (şi sute) de poeme. Aşadar, ceea ce numeam cândva *discreţia absolută* a poeziei ivănesciene e în continuare manifestă. Însă Terian are dreptate, ceva se schimbă, şi încă destul de acut. N-aş spune, ca el, că e vorba de investiţia „vieţii” în poem, care ar deveni decisiv mai intensă în anii ’80; în fond, încă din volumul de debut există destule poeme în care livrarea existenţei în text e totală, fără rest – mă gândesc la poeme precum *poveste scurtă*, *despre moarte ca revedere*, *palide stele*, *pisica se leagă de casă* şi altele, care arată că poezia ivănesciană a fost de la bun început „o confesiune acut-tragică”, dincolo de aparenţa de „joc poetic superior, dar închis în sine”. Ce se schimbă decisiv e raportul dintre disimulare şi confesiune, implicând schimbări de asemenea decisive în mecanismul ca atare al discreţiei.

Pentru a înţelege la ce anume mă refer, e nevoie să observăm mai întâi

că, începând cu anii ’80, mai exact cu volumul *poeme nouă* din 1983 (şi nu cu *poesii nouă*, din 1982), şi mai ales o dată cu *Commentarius perpetuus*, 1986, Mircea Ivănescu începe să practice tot mai frecvent sistemul notelor sau, în orice caz, al construcţiei cu paratexte – a se vedea, de pildă, sonetul *încercăm s-o impresionăm acuma cu lecturile noastre*, construit ca o glosă pe marginea unui amplu motto din Bettina Brentano, ori poemul *schimbul de scrisori al unui copil cu goethe* ş.a.m.d. Departe de a fi trecut în planul secund, cum postulează Andrei Terian, livrescul dobândeşte abia acum prim-planul; curgerea cronologică a volumelor ivănesciene din deceniul 9 arată, dimpotrivă, o ostentaţie crescândă a livrescului, etalat din ce în ce mai făţiş în notele de subsol sau de final, în exergă sau în motto, în trimiterile explicite din corpul poemului ş.a.m.d. Dincolo de ostentaţia aşa-zicând tehnică a procedeului, se poate intui şi un fond programatic aproape declarativ: excesul de exprimare a livrescului are un corespondent imediat în excesul de reprimare a biograficului. Aşadar, discreţia tinde să devină, din absolută, absolutistă – ba chiar totalitară. Nu mai e vorba doar de camuflarea biografiei în spatele bibliografiei, ca până acum; notele care generează cumva singure textul pot duce cu mintea chiar la experimentele de autogenerare textuală de la OULIPO sau din noul (nou) roman francez şi, în general, la ceea ce a fost numit de către Roland Barthes „moartea autorului”. Ceea ce s-ar putea numi „eu poetic” e claustrat într-un sistem din ce în ce mai amplu de referinţe intertextuale, iar activarea codurilor livreşti, şi ele tot mai complicate şi mai derutante, are drept pandant dezactivarea quasi-totală a codului biografic (sau, mai precis, a pactului biografic). E, la prima vedere, o îndepărtare progresivă de legatul lui Bacovia din acel vers obsedant despre „omul devenit concret”, şi mi-a venit greu s-o înţeleg în primă instanţă, aşa cum mi-a venit greu să înţeleg sfaturile repetate date mie la sfârşitul anilor ’90 şi începutul anilor 2000 de a nu pomeni numele lui Cami în textele mele şi, în general, de a traduce datele biografice imediate (nume de persoane reale, situaţii şi circumstanţe concrete etc.) după un cod livresc greu accesibil. Mi se părea o opţiune surprinzătoare, de nu chiar scandaloasă, venind de la un adept al lui Berryman şi, în general, al poeţilor confesivi americani, pe care-i tradusese congenial şi a căror implicare biografică făţişă în text, iată, o dezaproba.

Am înţeles însă, în cele din urmă, că tocmai din desfăşurarea extraordinară de forţe livreşti se poate deduce amploarea investiţiei biografice în poem; că putem intui forţa subiectivităţii reprimate din uriaşa extensie a aparatului livresc utilizat ca agent de reprimare. Altfel (mai simplu) spus, excesului bibliografic îi corespunde un exces biografic. Uneori, oricât de laborios e construit digul acesta cu armături livreşti, eul biografic reuşeşte să-l disloce; iar atunci, izbucnirile subiectivităţii reprimate sunt cu atât mai violente şi mai surprinzătoare, şi cred că această intensitate aproape violentă a confesiunii l-a surprins pe Andrei Terian într-atât încât să declare dispariţia sau, în orice caz, reducţia severă a livrescului în această perioadă secundă de creaţie în care, dimpotrivă, mărcile livrescului proliferează semnificativ mai abundent.

Iată, aşadar, paradoxul acestei perioade secunde de creaţie a lui Mircea Ivănescu: în încercarea lui de reprimare, de disimulare dincolo de contraforţii şi arcanele livrescului, poetul ajunge să se exprime cu şi mai mare intensitate. Dintr-un anumit punct de vedere, el are o înţelegere eliotiană a poeziei – căci Eliot descrie cât se poate exact acest exerciţiu de reprimare a sinelui când scrie, în 1917, în *Tradiţia şi talentul individual*:

> The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind who creates... The progress of the artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.

E limpede că proliferarea aceasta a notelor, a motto-urilor şi, în general, a livrescului e o variantă a acestui exerciţiu eliotian de depersonalizare care urmăreşte să facă din poet un mediu impersonal, ideal pentru difuziunea tradiţiei. Însă, dacă înţelegerea poeziei este, din acest punct de vedere, eliotiană, practica ei este similară cu cea a generaţiei post-eliotiene, care reintroduce programatic în poezie ceea ce Ralph J. Mills Jr. numeşte „elementul personal" (a se vedea excelentul lui synopsis asupra poeziei americane a anilor '50-'60, *Creation's Very Self: On the Personal Element in Recent American Poetry*). Celălalt critic important de poezie al perioadei, James Dickey, prefera termenul de „personalitate", definindu-l într-un sens apropiat de cel de „element personal" al lui Ralph Mills – în fond, amândoi înţeleg poezia ca individuaţie, ca un act profund personal de generare a sinelui propriu; Dickey vorbeşte de-a dreptul despre o a doua naştere, „The Second Birth", sintagmă care dă titlul unui influent eseu al lui din 1964 şi în care înţelege poezia astfel: „an intense imaginative liberation, achieved at great personal cost, in which the poet, like a snake shedding his dead skin, frees himself of the weight of imposed styles and current critical criteria to come into the place of his own authentic speech. The secret of this renewal... dwells rather in the development of the personality, with its unique weight of experience and memory, as a writing instrument, and in the ability to give literary influence a new dimension which has the quality of this personality as informing principle. The Second Birth is largely a matter of self-criticism and endless experiment, presided over by an unwavering effort to ascertain what is most satisfying to the poet's self as it develops, or as it remains more clearly what it has always been". Iar Mills, reluând o imagine a lui Yeats (dintr-un text al poetului irlandez despre Dante şi Villon), îşi denumeşte panorama critică „creation's very self", postulând că poetul este sinele propriei creaţii, după cum creaţia edifică la rândul ei sinele poetului.

„Memory as a writing instrument", „a matter of self-criticism and endless experiment", „creation's very self" – toate aceste mărci definitorii ale poeziei „elementului personal", survenite în poezia americană ca revoltă împotriva legatului eliotian al impersonalităţii, sunt pe de-a-ntregul aplicabile poeziei ivănesciene – care e, culmea, sedusă încă de acelaşi legat eliotian pe care confraţii lui confesivi îl combat. Natura aceasta paradoxală a poeziei ivănesciene

arată, pe de o parte, cât de singular e Mircea Ivănescu chiar în raport cu poeţii americani contemporani pe care şi-i simţea afini, iar pe de alta explică o dată în plus de ce poetica lui a părut atât de greu inteligibilă chiar şi comentatorilor care, înţelegând bine că nu e adecvat să-i caute precedenţele în interbelicul românesc, precum congenerilor lui, le-au căutat cu succes discutabil în spaţiul poeziei americane. Într-un fel, prin această complicaţie de natură, Mircea Ivănescu se arată a fi mai degrabă contemporan cu generaţia post-confesivă, de după Snodgrass, să zicem, care poate avea foarte bine afinităţi elective şi cu Eliot, şi cu confesivii, recuperând legatul amândurora. În orice caz, în spaţiul românesc generaţiile post-ivănesciene au văzut în succesiune în poezia lui ceea ce exista acolo în simultaneitate: optzeciştii au rezonat mai degrabă cu acea înţelegere eliotiană a tradiţiei (care a infuzat apoi varianta autohtonă a postmodernismului), douămiiştii au empatizat cu teza „elementului personal" şi a autenticităţii. Rămâne unei alte generaţii poetice să recupereze simultan cele două teze.

Poemele discutate aici, scrise între 1983 şi 1985, adică taman la începutul perioadei secunde, sunt cât se poate de ilustrative pentru cele spuse mai sus. Pe de o parte, au toate ostentaţia aceasta livrescă; unele dintre ele glosează declarat pe marginea unor cărţi semnate de Constantin Noica, Bernard Dorival, Mircea Braga, Emmanuel C. Jacquart, Jean-Marie Domenach, Jean-Claude Berton, Louise de Vilmorin, Albert Béguin. Altele sunt construite pe un sistem abundent de note – precum, de pildă, *scenă în culori stinse, şi lipsindu-se de nuanţe şi de treceri sau reîntoarcerea la sărăcia de mijloace a marilor epoci (care este de fapt o bogăţie inestimabilă)*, în care se face uz intens de cartea lui Bernard Dorival despre *Pictori francezi ai secolului XX*. Merită observat că una dintre notele acestui poem, cea referitoare la o replică din *Henric IV* a lui Pirandello, se regăseşte în finalul cărţii-dialog a lui Gabriel Liiceanu cu Mircea Ivănescu şi este, aşadar, practic ultima referinţă intertextuală uzitată de marele poet (e vorba despre această replică dinspre sfârşitul actului I: „voi, de pildă, monseniore, sînteţi aici, nu vă mai mişcaţi din loc, vă agăţaţi cu amîndouă mîinile de sacrul vostru veşmînt, şi nici nu băgaţi de seamă că vă alunecă din mînecă ceva, ceva ca un şarpe: e viaţa, monseniore, e viaţa!").

Altele pun în act trimiteri livreşti mai mult sau mai puţin subtile şi mai mult sau mai puţin inutile – cum se întâmplă, de exemplu, în *după ce am citit despre necesitatea despărţirii*, unde se spune la un moment dat:

> (şi opera omului acesta, spune înţeleptul,
> îşi are marea însemnătate întru a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv)

Am avut senzaţia că se ascunde aici o cheie importantă. Drept urmare, am recitit din scoarţă-n scoarţă *Despărţirea de Goethe* a lui Noica şi, spre stupoarea mea, n-am găsit citatul la care se făcea aluzie. Continuând apoi săpăturile, l-am găsit în *Secolul 20*, nr. 259-260-261, 1982, la pagina 68, şi am constatat că e dintr-un text al lui Tudor Vianu, *Goethe şi timpul nostru*: „Marea

însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei". Care text, la rândul lui, e un fragment dintr-un text mai amplu al lui Vianu din *Gândirea*, an XII, 1932, nr. 3, începând de la pagina 105 (referinţă care bineînţeles că nu putea fi făcută în numărul din *Secolul 20*). Ei bine, la finalul acestei odisei intertextuale, am constatat că aluzia respectivă nu-mi folosea de fapt la nimic – sau, mai bine zis, îmi folosea ca un *memento* al faptului că poezia ivănesciană e o imensă questă a adevărului printr-un labirint de oglinzi deformante şi înşelătoare.

În fine, intertextualitatea ivănesciană din aceste texte e atât de abundentă, încât până şi numai inventarierea surselor ar putea constitui un efort detectivistic consistent. Pentru a vedea cât de varii şi de dispare sunt sursele, ajunge să constatăm că *Duminica muţilor* a lui Constantin Ţoiu poate sta alături, în acelaşi poem, de *Metamorfoza* lui Kafka ori de poemul lui Rilke numit, în note, *das war der tag der weissen krisantemen* – de fapt, *chrysantemen*, dar detaliul transcrierii greşite a titlului arată că Mircea Ivănescu cita din memorie, ceea ce nu face decât să sporească natura fabuloasă a intertextualităţii lui. Care e atât de eficientă, încât până şi limba de lemn oficială e recontextualizată – ca în *despre revolta ciompi-lor sau despre cultură*:

> şi cu revolta acelor ciudaţi breslaşi,
> cu numele colţuros, despre care n-ai ştiut niciodată ce înseamnă,
> faci ‚acel mod de a desăvîrşi producţia societăţii' pe care o crezi
> viaţa ta.

Şi, în fine, mai există un fel de intertextualitate de uz strict personal – unele dintre trimiteri îmi amintesc de discuţiile cu Mircea Ivănescu, cum e cazul cu menţionarea *Nepoatei regelui*, romanul lui E. Phillips Oppenheim, pe care mi l-a povestit în multiple rânduri, chiar şi la ultima noastră întâlnire; n-am găsit romanul nicăieri, iar de verificat direct la sursă era cam dificil – Oppenheim a publicat între 1887 şi 1940 cam 110 (da, o sută zece) romane, plus alte aproximativ 40 de volume de povestiri, ceea ce făcea incontrolabilă referinţa (pentru puterile mele, cel puţin). E, dintre toate, forma de intertextualitate cea mai pasionantă – însă, firește, şi cea mai incomunicabilă, întrucât e complet în afara uzului public.

Aşadar, pe de o parte, poemele au toate în comun ostentaţia aceasta livrescă şi intertextuală, apropiată de ceea ce Andrei Terian numea „joc superior, dar închis în sine"; pe de altă parte, armătura intertextuală cedează uneori sub tensiunea biograficului, şi irump atunci în text lungi pasaje de confesiune intensă, uneori extrem personală, aproape întotdeauna tanatofore, obsedate de vină, de moarte şi de redempţiune. Ca în acest poem despre *constanţa instabilităţii sau despre decalc în cîntul eriniilor*, în care curgerea lină a textului e tulburată de apariţia bruscă, de nimic anunţată ori anticipată, a unei imagini expiatorii de o intensitate mistică:

neclintiţi adică pe malul acestui torent
în care imaginea lor rămîne aceeaşi, chiar dacă apele nu sînt niciodată aceleaşi
sau alteori sînt fluizi – asemenea trupului păcătosului care-şi vedea
izbăvirea atunci cînd carnea de pe oasele lui s-ar fi topit şi căzînd
s-ar fi dizolvat într-o rouă.

Unul dintre textele cele mai tulburătoare sub acest aspect este *lumea văzută de la păltiniş dar şi păltinişul văzut dinspre o parte din lume*, una dintre capodoperele acestor texte şi ale poeziei ivănesciene în genere; după ce glosează îndelung şi memorabil pe seama definiţiei filosofiei şi a diferenţei dintre scrierea filosofiei şi scrierea poeziei, deodată speculaţia ludică se încheie şi textul se transformă într-o încercare disperată de reprezentare a unei lumi *post articulo mortis*:

acela trăieşte într-o joacă,
şi în jocul lui, pe care nici nu-l urmează întotdeauna, ‚nu se poate bizui
pe presupunerea că ceea ce este adevărat şi pentru o specifică operă
de artă este de asemeni adevărat şi în afara ei.'
decît că, vezi, cum spune acelaşi, care se lăudase că şterge
de pe tablele minţii lui orice altceva, şi era totuşi preocupat
de propriul lui trup, şi fiinţă – ‚aici e grozăvia',
dacă şi cînd de strînsoarea cătuşelor de lut
ne-om scutura, ne lepădăm, adică, de ce e sensuos, trupesc, în cuvinte,
şi sîntem numai gînd – dacă nici atunci ce e adevărat
în gînd – adică urmîndu-i şi pe maestrul celor ce ştiu, şi pe ceilalţi
care au constatat că există un al treilea dat – dacă şi atunci
ce e adevărat în gînd nu e adevărat în afară? – căci, uite, soarele, dimineaţa asta,
curtea interioară, cu dalele sparte, şi o terasă spre care n-am să mai urc
niciodată – toate acestea, ceasul acesta, nu ţin de gînd,
şi există, acolo. şi eu pot doar trece prin ele, şi mai tîrziu,
n-are să mai fie privirea mea să le dea adevăr, într-un fel,
într-altul, dacă m-aş răsturna acum să privesc cerul,
şi soarele. şi atunci, dacă cu vorbele nu putem stăpîni lumea,
în simpla ei prezenţă, ci o vedem numai? ar însemna că, astfel, cu vorbele,
am fi mai aproape?
mai aproape de ce?

E, în fluxul acesta torenţial, sugestia unei descătuşări şi a unei scrieri în transă, la cald, care (are dreptate Terian) aminteşte cumva de postumele eminesciene.

Ce aş vedea, aşadar, drept caracteristic pentru această perioadă secundă n-ar fi o alternanţă de tipul neptunic/plutonic, în care „ascendenţa scripturalului" se îmblânzeşte şi cedează prim-planul unei tensiuni existenţiale mai acute, ci o radicalizare a bibliograficului care are drept consecinţă surprinzătoare o radicalizare pe măsură a biograficului. Abuzului de bibliografie ofensivă îi corespunde un abuz de biografie confesivă. Impersonalitatea eliotiană şi personalismul confesiv, în principiu nemiscibile, convieţuiesc foarte bine în această natură poetică atât de complexă, hibridate şi pure, în acelaşi

timp. E singurul poet pe care-l cunosc care poate să fie în acelaşi timp, cu egală graţie şi naturaleţe, impersonal şi personal. Lucru chiar mai remarcabil decât acela de a fi un simplu mare poet.

După toate aceste discuţii despre estetica poeziei ivănesciene, n-aş vrea să închei fără două vorbe despre etica ei. Mircea Ivănescu mi-a spus cândva că idealul lui era să scrie poezie ca şi când ar fi trăit într-o ţară liberă. Am înţeles atunci că această năzuinţă aparent noncombativă e poate mai dură decât o declaraţie directă de război – pentru că, în vreme ce lupta cu imperiul răului îi admite existenţa, ignorarea lui dispreţuitoare îl anihilează pe termen lung cu totul. Recitind textele lui Mircea Ivănescu şi ale altor câtorva, nu puţini, poeţi captivi în acele vremuri, trăiesc aceeaşi jubilaţie pe care o încerc citind textele lui Goma sau ale lui Steinhardt: în fond, în ciuda atrocităţii istoriei, oamenii aceia au fost liberi. Corpul lor puternic a respins celulele istoriei cancerigene, aşa încât răul nu i-a maculat.

A scrie liber în cele mai puţin libere vremuri – dezideratul acesta admirabil a ajuns pentru mine un veritabil criteriu operant, întemeiat pe convingerea că, atunci când scrisul cuiva îmi dă senzaţia libertăţii, omul acela a fost pur şi simplu liber. Libertatea nu se poate mima, nici în viaţă, nici în scris. Iar unii dintre cei care au scris tăcând, chiar dacă au admis să-şi înregistreze maşina de scris la miliţie, se dovedesc la fel de liberi ca aceia, într-adevăr dureros de puţini, care au vorbit de-a dreptul.

Nu fac diferenţă între a scrie liber şi a trăi liber; iată de ce pot admite ca profesori de etică cu egale drepturi şi pe Paul Goma, şi pe Mircea Ivănescu.

9. CONVORBIRILE CU ECKERMANNII

În 2003, când lucram la prima ediţie a eseului de faţă, n-am găsit o titulatură mai exactă pentru el decât „poezia discreţiei absolute". Mărturisesc că expresia mi se părea întrucâtva fericită şi pentru faptul că rima cu discreţia absolută a existenţei publice a lui Mircea Ivănescu – poetul fiind pe cât de mare, pe atât de retractil. După cum bine se ştie, nu dădea aproape niciodată interviuri, refuza ieşirile publice, oricât de neînsemnate – îmi aduc bine aminte ce eforturi persuasive a trebuit să facă Nicolae Manolescu prin 1998 ca să-l convingă să participe la o ediţie a emisiunii *Profesiunea mea, cultura* despre traducere; argumentul forte al criticului a fost acela al onorariului, la care poetul a cedat, dat fiind că soţia lui, doamna Stella, era pe patul de suferinţă, iar onorariul putea fi astfel convertit în medicamente. (Drept e că la emisiune, fiind în platou alături de Antoaneta Ralian, n-a vorbit practic deloc.)

Ei bine, aşa cum am mai spus în paginile de început, rima aceasta între discreţia poeziei şi cea a existenţei publice ivănesciene pare, în ultimul an, din ce în ce mai imperfectă. Dialogurile lui Mircea Ivănescu cu Gabriel Liiceanu şi Vasile Avram, publicate în anii din urmă, coagulează vreo patru-cinci sute de pagini de confesiuni care produc o modificare de imagine spectaculoasă, fără echivalent în poezia noastră – afară doar dacă, schimbând tot ce-i de schimbat, am lua-o în calcul pe aceea survenită în cazul corespondenţei dintre Eminescu şi Veronica Micle; după cum romanticul nostru exemplar contrazice, prin masivul epistolar erotic, teza general circulată a geniului contemplativ şi neimplicat în amor, tot astfel „discretul absolut" al postmodernităţii noastre îşi revelează postum un enorm apetit confesiv, pe care cele aproape cinci sute de pagini (dacă adăugăm şi interviul meu) sunt departe de a-l fi epuizat (cel puţin aceasta e senzaţia la lectură – că memoria lui Ivănescu, sedimentată în straturi geologice, a explorat numai câteva situri fundamentale dintr-o reţea mult mai amplă).

Dacă despre *Măştile lui M.I.* s-a scris enorm, şi s-a vorbit chiar la televiziune, în emisiunea lui Horia-Roman Patapievici (Gabriel Liiceanu făcând, pentru difuziunea în publicul larg a poeziei lui Mircea Ivănescu, mai mult decât oricine altcineva), rămâne de lămurit întrebarea: ce este, însă, acest *Interviu transfinit*? Iată, pentru început, cauza lui primă: prin 1986, în timpul unei şedinţe de partid sau de învăţământ politic, Vasile Avram (1940-2002), coleg de redacţie la *Transilvania* cu Mircea Ivănescu, îi propune poetului să accepte o serie de 286 de întrebări, câte una pentru fiecare zi lucrătoare a anului, şi să livreze cele 286 de răspunsuri corespunzătoare. După câteva luni de tăcere, poetul produce un prim calup de 13 răspunsuri – şi astfel *Interviul transfinit* e iniţiat. Întrebările curg, răspunsurile aşijderea, revoluţia îi prinde în plin dialog,

iar din 1994 Vasile Avram începe să publice interviul în serial în publicaţia sibiană *Opinia publică*, al cărei editor era. Peste câţiva ani, poetul abandonează jocul, fără să fi răspuns la toate cele 286 de întrebări – însă cele la care a răspuns sunt suficiente pentru a constitui materia unei cărţi publicate de Felicia Avram în 2004, la doi ani după moartea soţului.

În chip inevitabil, cititorul *Interviului transfinit* nu se va putea opri să nu compare dialogul acesta cu *Măştile lui M.I.* Mare admirator al lui Goethe (aşa cum mărturiseşte şi în cartea de faţă), Mircea Ivănescu şi-a găsit, în persoanele lui Gabriel Liiceanu şi Vasile Avram, doi excelenţi Eckermanni. Într-un pasaj din *Jurnalul de la Păltiniş*, Noica nu considera inutil să combată prejudecata culturală a mediocrităţii lui Eckermann – şi avea, firește, dreptate. E limpede pentru orice cititor de bună credinţă că, dacă Nietzsche a putut spune că aceste *Convorbiri cu Eckermann* sunt cea mai bună carte germană, atunci meritul principal îi aparţine în egală măsură şi celui care a ştiut să asculte, să înregistreze, să facă decupajele adecvate, să pună în scenă un personaj de o genialitate nu întodeauna evidentă ş.a.m.d. Aşa încât se poate spune cu egală îndreptăţire că nu doar Eckermann a fost pe măsura lui Goethe, ci şi Goethe a fost pe măsura geniului de *raisonneur* al lui Eckermann. S-au meritat unul e altul, cum se spune îndeobşte. Tot astfel, Mircea Ivănescu şi Eckermannii lui s-au meritat reciproc; iar ceea ce face farmecul acestui diptic dialogal e că cei doi *raisonneuri* sunt cum nu se poate mai diferiţi – ba chiar complementari. Ceea ce face ca şi cele două dialoguri să fie efectiv complementare.

Având formaţii asemănătoare, venind amândoi dinspre studii clasice şi filosofie, afecţionând însă deopotrivă literatura şi artele, Gabriel Liiceanu şi Vasile Avram sunt totuşi profund diferiţi temperamental – lucru vizibil numaidecât în modul în care înţeleg să-şi construiască personajul *raisonneur*. Liiceanu e interesat, după cum spune încă din a doua pagină a cuvântului înainte, de „oamenii-monument", depozitari superlativi ai memoriei unei epoci; aşa încât întrebările lui se vor adresa *memoriei* lui Mircea Ivănescu, vor încerca să deducă din grundul biografic un mod de a traversa istoria, vor edifica plutarhian o „viaţă paralelă". Chestionarea se va face prin urmare mai ales sub incidenţă morală, iar cel chestionat va fi judecat, foarte *á la* Nietzsche, după cantitatea de adevăr pe care o suportă. La rândul lui, Ivănescu e cum nu se poate mai conştient că vorbeşte *in articulo mortis*, după cum a observat şi Horia-Roman Patapievici, şi admite, chiar dacă nu fără anume eschive, fandările decisive ale interlocutorului – care reuşesc, din fericire, să irite exact când şi cât trebuie pentru a determina reacţii de asemena decisive. Ce se pierde în armonie, se câştigă în profunzime – e evident că nimeni până la Gabriel Liiceanu n-a reuşit să-l facă pe Mircea Ivănescu să vorbească atât de deschis despre traumele fundamentale ale vieţii lui, de la moartea fratelui şi a surorii până la conştiinţa faptului că a fost conceput în cele patruzeci de zile de doliu după moartea surorii necunoscute, ca un fel de *Ersatz* al ei. Iar eclerajul poeziei lui Mircea Ivănescu, după astfel de confesiuni dramatice, se schimbă la rândul lui dramatic – dacă, până acum, o anume parte a criticii mai putea susţine că cei ce văd

abisalităţi în poemele intimiste ale lui Mircea Ivănescu suprainterpretează, de acum înainte nimeni nu va mai putea ignora traumele fondatoare (*hapax*-urile existenţiale, cu formula lui Vladimir Jankélévitch, preluată şi glosată masiv de Michel Onfray în *L'Art de jouir*[239]) din care acestea originează.

Contextul dialogului între Vasile Avram şi Mircea Ivănescu e cu totul altul: în 1986, când începe *Interviul transfinit*, poetul are 55 de ani, e aşadar complet în afara jurisdicţiei funebre a acelui *articulo mortis*. Prin urmare, şi întrebările sunt sensibil mai ludice şi mai relaxate, pastişând onctuos-ironic (uneori prea onctuos şi prea puţin ironic) terminologia noiciano-heideggeriană deja prea la modă la finele anilor '80. Iar Avram nu vede cu nici un chip în cincuagenarul cu nici zece ani mai bătrân un „om-monument" al cărui patrimoniu biografic se cuvine capitalizat, ci un poet major aflat în plină forţă creatoare – iar ceea ce-l intrigă şi crede că merită prim-planul acestui dialog este mecanismul acestei forţe creatoare, algoritmul prin care viaţa şi poezia se generează reciproc.

Rezultatul va fi că, în vreme ce Liiceanu îi chestionează lui Mircea Ivănescu *memoria*, Vasile Avram îi va chestiona *imaginaţia*. Grundul biografic va mai conta numai în măsura în care constituie cauză a poeziei; subsecvent, întrebările nu vor fi niciodată indelicate, aşa cum se întâmplă câteodată la Liiceanu – şi adevărul e că astfel pierd din tensiune. Să luăm un exemplu. Mircea Ivănescu se confesează într-un loc lui Vasile Avram după cum urmează: „Am crezut multă vreme, de asemenea, tot în copilărie, că eu – pe atunci, deci copil fiind, aş fi fost în stare să mă sinucid – şi am pus la cale multă vreme, în amănunt, propria mea sinucidere – având şi un motiv foarte serios pentru asta – şi care nici nu ţinea de contrarietăţi personale – ci de cu totul altceva. [...] Eu însă nu m-am sinucis. E un răspuns". E lesne de imaginat cum ar fi tratat un astfel de răspuns Liiceanu – luându-şi toate menajamentele de rigoare, n-ar fi pregetat totuşi să iscodească „motivul foarte serios" pe care copilul Mircea Ivănescu îl avea pentru sinucidere, scenariul propriu-zis al sinuciderii anunţate, raţiunea pentru care acesta n-a fost pus în practică, sensul răspunsului pe care abandonarea proiectului suicidar îl reprezintă. Ar fi fost, desigur, o manieră mai tensionată, aproape violentă pe alocuri, de dialog; însă rezultatele ei meritorii se văd în *Măştile lui M.I.* Vasile Avram decide însă să oprească în acest punct anamneza deja prea dureroasă şi voltijează brusc, alegând să continue interviul nu cu o întrebare *on topic*, ci cu un poem de Mircea Ivănescu, completamente *off topic* – iată, spre edificare, titlul acestuia: *fiind într-un oraş cu poeţi respectabili, poeta liliana u. ne sfătuieşte să scriem un text intitulat prinţesa de faianţă*. Tensiunea scade instantaneu, întrebările ulterioare revin înspre apele aparent mai liniştite ale „formării personalităţii" literare a lui Ivănescu, acesta fiind practic scenariul pe care dialogul îl va urma pe durata tuturor celor două sute şi ceva de pagini – dar ce se pierde în tensiune se câştigă, pe termen lung, în coerenţă. Focalizând exclusiv pe poezia lui Mircea Ivănescu şi, mai ales, pe

[239] V. Michel Onfray, *L'Art de jouir: Pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, 1991.

devenirea lui ca poet, Eckermann-ul din Vasile Avram e mai interesat de *Bildungsroman*-ul poetului al cărui *raisonneur* este decât de modul în care omul ca atare a traversat istoria. Simptomatic e că, în lunile postrevoluţionare ale dialogului lor, discuţiile nu capătă inflamaţia acută pe care o aveau în toate mediile din ţară; cu toate că există o succesiune de întrebări şi răspunsuri despre dizidenţă, rezistenţă etc., nicicând ele nu devin atât de casante şi rigoriste precum în dialogul pe care Ivănescu îl va purta cu Liiceanu douăzeci de ani mai târziu.

După cum simpotmatic e că poetul însuşi ajunge să-şi rescrie trecutul după criteriile Eckermann-ului literaturocentric; pentru a ne convinge de aceasta, e nevoie să redau mai jos o succesiune de afirmaţii privitoare la începuturile literare ale lui Mircea Ivănescu. Vom vedea cum poetul le modifică succesiv, pentru a ajunge cât mai aproape de modul literaturocentric al maieuticii lui Vasile Avram. Aşadar, iată prima afirmaţie: „Prima dată am scris poezie într-o seară – cred că de toamnă, când ploua şi eu mă uitam pe fereastră, şi l-am întrebat pe fratele meu ce înseamnă melancolie – şi – nu mai ştiu cum mi-a explicat, dar ştiu că am produs un text, în ritm, rimă, strofe [...] Am încercat apoi, în perioada când l-am reîntâlnit pe Alexandru George... să scriu şi ţin minte că am conceput un poem, în versuri foarte scurte, puternic bătute în ritm şi pornind de la un text de Blecher şi fistulele lui (‚abcesul pur şi nefistulizat'). [...] Însă în acea perioadă – şi mai exact în ziua de 31 ianuarie 1951 – am scris împreună cu Alexandru George un sonet pe care el trebuia să-l ofere unei domnişoare care se numea Martha şi a cărei aniversare era atunci". E vorba aici de trei texte diferite: „debutul absolut", alături de Emil Ivănescu (şi, având în vedere că Mircea Ivănescu avea doisprezece ani atunci când fratele lui cu zece ani mai mare se siuncide, putem plasa cu aproximaţie data acestui „debut absolut" undeva în jurul vârstei de zece ani); un prim text originând în literatură, aşadar cu conştiinţa culturală a scrierii de poezie; şi un sonet ocazional, deopotrivă cultural (e totuşi un sonet!) şi existenţial (dat fiind contextul biografic).

La o relatare ulterioară, „debutul absolut", atât de emoţionant judecat contextual, dispare – şi, de asemenea, poemul cu origini blecheriene: „Cu [Alexandru] George am şi scris primul poem. Am mai povestit scena în altă parte, dar cred că ar trebui să adaug şi că acest text a constituit şi primul din ceea ce s-ar putea numi motivul Marthei. Poate că vom reveni asupra episodului, pentru că din punctul meu de vedere am impresia că are o anumită însemnătate şi în ce priveşte formaţia mea livrescă." Argumentul observării „formaţiei livreşti" a dus la eliminarea fără drept de apel a celor două texte anterioare, prea puţin marcate din punctul de vedere al conştiinţei literare.

Pentru ca, în fine, a treia etapă a rescrierii literaturocentrice a propriului trecut să fie şi mai restrictivă, împingând debutul scrisului conştient cu încă doi ani mai târziu: „Deci, din seara de 5 martie 1953 [...] a început transcrierea realităţii (aşa văd eu acum lucrurile) şi transcrierea asta se cheamă, nu?, act literar". Din (aproximativ) '41 în '53 – doisprezece ani sunt radiaţi fără ezitare

de poetul aflat în căutarea punctului *origo* al literaturii proprii; iar radierea se produce doar pentru a se situa cât mai în adevăr în interiorul *Bildungsroman*-ului edificat de Eckermann-ul lui devotat. Pentru *a nu minţi* în raport cu literatura, poetul e dispus să renunţe la evenimente intens încărcate afectiv, dar care nu l-au dus în interiorul literaturii, ci doar l-au apropiat de ea. Sinceritate radicală care spune totul atât despre imperativul adevărului în raportarea lui Mircea Ivănescu la poezie, cât şi despre eficienţa strategiei *soft* adoptate de Vasile Avram. Fără insistenţa masivă pe biografic a lui Gabriel Liiceanu, lipsit de tranşanţa lui iritantă şi seducătoare, concentrând cu răbdare chinezească întrebările înspre unicul punct *aleph* al literaturii, Vasile Avram a reuşit să-i provoace lui Mircea Ivănescu răspunsuri la fel de decisive privitoare la literatură pe cât sunt cele provocate de Gabriel Liiceanu în raport cu viaţa poetului.

Dialoguri esenţiale cu un poet esenţial, *Măştile lui M.I.* şi *Interviul transfinit* alcătuiesc un diptic extraordinar în care voletul dintâi priveşte mai ales biografia, iar cel de-al doilea mai ales literatura. Împreună, ele alcătuiesc *Convorbirile cu Eckermannii* ale lui Mircea Ivănescu. Cea mai impresionantă confesiune a unui mare poet din întreaga noastră literatură.

10. POSTERITATEA LUI MOPETE. EDIȚII & ANTOLOGII

Mircea Ivănescu își publică într-un ritm neverosimil de susținut cărțile de poezie între 1968, anul debutului, și 1989 – uneori chiar și câte două pe an; pentru ca în 1989 să se oprească la fel de neverosimil, publicând practic până la moartea lui din 2011 doar o culegere de poeme scrise în engleză, o carte în colaborare cu Iustin Panța și una singură așa-zicând de autor – *aceleași versuri* (Dacia, 2002), indicată eronat de Matei Călinescu în *Nota bio-bibliografică* a antologiei lui din 2003 din poezia lui Ivănescu ca fiind îngrijită de mine și de Dumitru Chioaru; în realitate, rolul meu s-a mărginit la a-i da lui Dumitru Chioaru o plasă de manuscrise indicată de poet. Masacrul petrecut în tipografia clujeană, unde poemele au fost ciuntite, inversate, juxtapuse, s-a petrecut fără vreo intervenție din partea mea. (Și, din câte știu, nici din a lui Chioaru.)

Așadar, vreme de aproape un sfert de secol, din 1989 până în 2011, Mircea Ivănescu a tăcut. Pe cât de industrios fusese scrisul lui superlativ înainte de revoluție, pe atât de superlativ de tăcut a fost după aceea. O tăcere suficient de enigmatică & de consistentă pentru a coagula în jurul ei un fel de echivalent autohton al unui mit de gen salingerian. Încât, incitați de tăcerea aceasta neverosimilă a unui poet atât de influent, unii admiratori mai tenace s-au străduit s-o spargă. Au început să apară, din 1996 încoace, antologii tot mai consistente din poezia ivănesciană – și nu puține; premii din ce în ce mai importante, apoi chiar cele mai importante, s-au succedat în progresie geometrică; i s-au dedicat grupaje în reviste, apoi numere întregi, în fine, i s-au făcut volume omagiale la vârste rotunde; a fost numit doctor honoris causa al Universității din Sibiu – care, de altfel, s-ar fi cuvenit să fie mult mai atentă cu el în anii '90, când numai obtuzitatea birocratică a făcut să nu ajungă profesorul extraordinar care ar fi putut cu mare ușurință să fie; iar de pe la jumătatea anilor 2000 au început, în fine, să apară lucrări de doctorat despre poezia lui. Dar surpriza cea mai mare, de departe, a fost aceea a cărților-dialog de după

2000. Sunt două asemenea cărţi, una cu Vasile Avram, apărută întâi în 2004 şi reeditată în 2012, cealaltă cu Gabriel Liiceanu, tot din 2012; însumează amândouă peste 400 de pagini de confesiuni cu garda jos, uneori chiar de un masochism atroce (în cea cu Liiceanu), anulând total mitul acela salingerian al retractilităţii absolute despre care vorbeam. E, cum am mai spus altundeva, echivalentul neaoş al descoperirii contrafactuale a vreo patru sute de pagini de confesiuni *off-guard* ale lui Salinger.

Iar după moartea lui Mircea Ivănescu în iulie 2011, prezenţa publică a poetului a devenit mai intensă ca oricând. Gabriel Liiceanu a făcut acea extraordinară carte-dialog, pe care a promovat-o aşa cum merita & aşa cum stă în putinţa Humanitas-ului să o facă (a fost cu ea inclusiv la televiziune, la emisiunea lui H.-R. Patapievici de la TVR), apoi a făcut & prefaţat şi o mică antologie, excelentă de altfel, din poezia lui Ivănescu, tot la Humanitas; cartea-dialog a fost arhidiscutată în mediile culturale, şi era pentru prima oară când despre Mircea Ivănescu se auzea şi în afara cercului strict literar.

Pentru ca acum, în sfârşit, să apară tot la Humanitas antologia lui Al. Cistelecan numită, într-adevăr ivănescian, *Versuri* (ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi tabel cronologic de Al. Cistelecan, Editura Humanitas, 2014) – nu doar cea mai bună dintre antologiile din poezia lui Mircea Ivănescu, cum o să arăt mai jos, dar şi cea mai vizibilă (şi cea mai frumoasă tipografic, absolut seducătoare). Care închide, cred, bucla – nu văd ce s-ar putea face mai mult pentru poezia ivănesciană. Poate doar o ediţie de opere complete, care să cuprindă cele vreo cincisprezece volume dodoloaţe de poezie, plus cărţile-dialog şi câteva eseuri importante (despre ce eseuri anume e vorba, o să spun ceva mai la vale); însă numai una dintre cele două-trei edituri foarte puternice îşi poate permite o astfel de investiţie (evident perdantă financiar) în vreo două volume de peste o mie de pagini fiecare. Sau, mult mai puţin costisitor, ar mai putea fi vorba despre editarea postumelor – ştiind cât de lesne socializa Mircea Ivănescu şi cât de uşor scria la comandă, dăruind apoi comanditarilor copiile unice ale poemelor, sunt sigur că există cel puţin câţiva deţinători de astfel de unicate. Pe unul anume îl ştiu sigur – este vorba despre Mircea Braga, care a şi pregătit un astfel de volum postum pentru tipar acum doi ani, însă legatarul testamentar al drepturilor de autor ale lui Mircea Ivănescu s-a răzgândit în ultimul moment şi n-a mai lăsat cartea să intre în tipar. Cred că, doar cu puţină perseverenţă & ceva mai mult dialog, se pot face lucruri foarte bune şi în direcţia asta.

Acum, ca să explic de ce antologia lui Al. Cistelecan e cea mai bună dintre antologiile importante publicate până azi, nu-mi rămâne decât s-o compar pur şi simplu cu antecesoarele ei, întâi în ce priveşte conţinutul, apoi în ce priveşte aparatul critic (cronologia şi secţiunea de bibliografie şi referinţe critice), pentru ca, în fine, să comentez textul critic adiacent despre poezia lui Mircea Ivănescu. Să le iau pe rând.

Conţinutul, aşadar, mai întâi.

În prima antologie din poezia lui Mircea Ivănescu, adică aceea a lui Ion Bogdan Lefter din 1996, se selectează amplu din cinci volume publicate între

1968 şi 1972, reţinându-se adică practic doar primii patru ani de activitate ai lui Mircea Ivănescu. Chiar şi aşa parţială, antologia aceasta a lui Lefter are, dincolo de meritul precedenţei, şi pe acela al clasicizării instantanee a poeziei lui Ivănescu. A arătat, practic, consistenţa acestei poezii care, aşa cum spune Lefter în postfaţă, „nu încape într-o antologie" (nu mai vorbesc despre importanţa postfeţei înseşi, devenită aproape obligatorie în discutarea poeziei lui Ivănescu).

În antologia lui din 2003, Matei Călinescu e mai generos – până la pagina 255 urmează riguros antologia lui Lefter, apoi adaugă încă 130 de pagini de poeme scrise între 1983 şi 1997 (anul în care Ivănescu a renunţat complet la scris, deprimat de îmbolnăvirea soţiei, doamna Stela, căreia îi sunt dedicate toate cărţile lui de poezie). Ceea ce înseamnă că, deşi e o dată şi jumătate mai consistentă decât antologia lui Lefter, cea a lui Matei Călinescu are cusurul major al lăsării pe dinafară a vreo şase volume de versuri dintre 1972 şi 1983. Publicată însă la o editură cum e Polirom, a fost practic prima antologie realmente circulată din poezia lui Ivănescu. Cât despre prefaţa lui Matei Călinescu, e un *nec plus* ultra, numai I. Negoiţescu, Lucian Raicu, Ion Pop şi Al. Cistelecan au mai scris ceva atât de substanţial despre poezia ivănesciană. (E genul acela de critică pe care nici nu-ţi vine să-l numeşti critică literară – fiindcă e la fel de hipnotic & adictiv ca literatura pură.)

În fine, cea de-a treia antologie amplă din poezia lui Mircea Ivănescu (exceptând antologia de autor din 1999, *Poesii vechi şi nouă*, din „Biblioteca pentru toţi", ivănesciană până peste marginile iertate), anume cea a lui Alexandru Muşina, tot din 2003, e cea mai comprehensivă – ajunge la anul 1972 (borna finală a selecţiei lui Lefter, cum am văzut) la pagina 106 deja, antologând apoi secţiuni consistente din aproape fiecare volum al lui Mircea Ivănescu până la pagina 260 (şi până la anul 1989 – unde se opreşte). Şi aici există un paratext critic extraordinar – de data asta nu al antologatorului, ci al unui terţ; e vorba despre Cistelecan însuşi, care semnează o postfaţă memorabilă, ca tot ce a scris el despre Ivănescu, numită *Eposul absenţei*. Difuzarea defectuoasă a antologiei lui Muşina, publicată la Aula, a făcut să nu se vadă că, de fapt, cea mai bună antologie din poezia lui Ivănescu aceasta era.

Cel puţin până la a lui Cistelecan, vreau să zic. Fiindcă, dintre toate antologiile de referinţă descrise mai sus, cea a lui Muşina e cea mai asemănătoare cu aceasta discutată aici a lui Cistelecan – merg amândouă pe acelaşi principiu al selecţiei substanţiale din aproape fiecare volum până în 1989. E drept, ponderea cade tot pe prima jumătate cronologică a cărţilor lui Ivănescu – însă în nici un caz atât de exclusiv ca la Lefter sau de dominant ca la Matei Călinescu; din cele 355 de pagini ale antologiei lui Cistelecan, vreo două sute şi ceva se ocupă de cărţile dinainte de 1980, restul de peste o sută culegând poemele din deceniul al nouălea – şi, practic, ultimul deceniu de creaţie al lui Ivănescu. Ceea ce, dacă stăm să judecăm, e chiar ponderea naturală, cumva bibliometrică, a stării de fapt. După capul meu, dacă ar fi adăugat şi secţiunea din periodice şi inedite din antologia lui Matei Călinescu, eventual amplificând-o, ar fi fost de-a dreptul ireproşabil.

După cum n-ar fi stricat nici reluarea secţiunii de referinţe critice din antologia aceluiaşi Matei Călinescu. Şi cu asta ajung la cel de-al doilea punct al discuţiei, anume la cel privitor la aparatul critic. Dincolo de faptul că lipseşte, cum spuneam deja, o secţiune de referinţe critice, ceea ce face Al. Cistelecan în *Tabelul cronologic* e de-a binelea un tur de forţă. Nicăieri altundeva nu se pot găsi atâtea date despre existenţa fizică a lui Mircea Ivănescu, ramasate & colate atât de migălos şi de participativ. (Fiindcă Cistelecan e cam îndrăgostit de subiectul antologiei & al cronologiei, se vede de la o poştă. Şi nu-i stă deloc rău, ba chiar dimpotrivă.) Poate că n-ar fi stricat aici unele date din cartea-dialog cu Vasile Avram, mai ales cele referitoare la începuturile destinului literar al lui Ivănescu; de altfel (şi ăsta chiar e un cusur important) dialogul Ivănescu-Avram nu e menţionat nicăieri de Cistelecan, nici în *Tabel cronologic*, nici la *Bibliografie şi referinţe critice*; pare să-i fie necunoscută existenţa cărţii, în oricare dintre ediţiile ei (cea din 2004 de la editura Ecclesia sau cea din 2012, de la Casa de editură Max Blecher). După cum, dacă tot am ajuns la cusururi, trebuie neapărat adăugat la lista eseurilor şi prefeţelor lui Mircea Ivănescu acel eseu amplu despre Camus rămas îngropat în numerele 1 şi 2 din 1968 ale revistei *Steaua*; sunt câteva zeci de pagini în revistă, dacă s-ar încumeta vreun editor la asta ar ieşi o carte de peste o sută de pagini, care ar restitui practic prima monografie Camus românească, ba chiar una dintre primele în general (e din 1968, cum spuneam, adică cu opt ani după moartea algerianului; cartea lui Ion Vitner, *Albert Camus sau tragicul exilului*, nu atât de stupidă pe cât ne-am aştepta, dar oricum net inferioară studiului lui Ivănescu, e tot din 1968). Plus câteva eseuri esenţiale din *Secolul XX*, cum ar fi acea morfologie a romanului poliţist. (Ivănescu era un mare consumator de *policier*, are un întreg volum, *Poem*, din 1973, construit pe schema unui *policier*; Mihai Iovănel a scris un studiu excelent despre volumul în cauză acum câţiva ani). Şi, în fine, ca să fiu cusurgiu până la capăt, în *Tabel cronologic*, doctoratul meu despre poezia lui Ivănescu e dat ca fiind susţinut în 2006 (chestiunea s-a întâmplat în 2005), însă în secţiunea de *Bibliografie şi referinţe critice*, cartea rezultată din doctorat e datată în 2002 (2007 e anul corect). Cum Al. Cistelecan a fost şi în comisia de doctorat, şi prefaţator al cărţii, nu pot decât să constat că se comportă uneori absolut ivănescian. Ceea ce e, bineînţeles, cum nu se poate mai admirabil.

Dar, dincolo de micile cârcoteli, cronologia aceasta e o performanţă; numai un benedictin precum Cistelecan era în stare să adune & să coleze cu atâta răbdare toate frânturile de informaţie din interviuri şi din confesiuni risipite cine mai ştie pe unde, cu atâta tipică nepăsare, de Mircea Ivănescu. Ceea ce face aici Cistelecan impune un standard profesional – pe care m-aş bucura să-l văd replicat la cât mai mulţi critici tineri. (Nu că cei copţi ar fi neapărat cistelecanian de devotaţi sujetelor exegezei lor, de altfel.)

După cum, şi cu asta trec la cel de-al treilea punct, tot un standard impune Cistelecan şi în ceea ce priveşte ivănescologia *an sich*, cu textul critic care însoţeşte antologia. Intitulat *Cuvânt înainte (mică introducere în simfonia absenţei)*, e un fel de *summa summarum* al înţelegerii poeziei ivănesciene de

către Cistelecan; deşi tot ce a scris criticul, de la *Poezie şi livresc* încoace, despre Mircea Ivănescu e esenţial, găsesc totuşi că cele câteva pagini ale cuvântului înainte sunt tot ce a spus mai definitiv despre poezia ivănesciană. Punctul de plecare al analizei e cam acelaşi; însă concluzia diferă sensibil faţă de textele anterioare, câştigând în substanţă prin utilizarea revelaţiilor biografice din confesiunile radicale ale lui Ivănescu transmise lui Liiceanu.

Dar să nu anticipez. Iată, ca să revin, punctul de plecare – Cistelecan constată, ca şi în textele anterioare, că poezia lui Ivănescu, debutantul din 1968, era totuşi inaderentă la şaizecismul poetic: „Între '60 şi '68 nu numai că se luase deja, peste capul lui, decizia unui lirism general de incantaţie, de debordanţă imaginativă şi de euforie simbolică şi parabolică, dar se şi obţinuse în favoarea ei consensul poeţilor şi asentimentul criticii (ca să nu mai vorbim de al cititorilor)" (p. 5) Şi mai arată, de asemenea, că inaderenţa cu pricina era de-a binelea subversivă; într-atât de subversivă, încât camuflajul ei perfect a făcut ca aproape nimeni să nu-i remarce potenţialul destabilizator la adresa poeticii dominante: „Marin Sorescu, ce părea mandatat să strice sărbătoarea de vervă prin dispoziţia sa ironică şi caricaturală", spune Cistelecan, s-a dovedit „doar un sabotor de interior. Lovitura a venit din cu totul altă parte şi a fost dată cu atâta aparentă suavitate, încât nici măcar n-a fost simţită, darmite să mai şi provoace ceva panică. În orice caz, *Versurile* lui Mircea Ivănescu n-au fost percepute ca eveniment (fie şi suav subversiv), ci doar ca mică stranietate faţă de trendul 'vitalist' al poeziei de atunci" (p. 5). Aşa încât, după ce subversiunea s-a produs şi poetica şaizecistă de incantanţie, debordanţă şi euforie a intrat în vrie, s-a văzut limpede că „între Mircea Ivănescu şi propria generaţie stă nu doar o poetică, ci şi o epistemă lirică" (p. 6). (Cu propoziţia aceasta debutează, de altfel, postfaţa lui Cistelecan, numită *Eposul absenţei*, la antologia lui Muşina din poezia ivănesciană din 2003. Şi tot de acolo provine şi comparaţia cu falsa subversiune a lui Sorescu – aici, în ediţia de la Humanitas adică, ceva mai amplificată.)

Până aici, cum spuneam, nimic nou. După cum nu e nimic nou în constatările ulterioare ale lui Cistelecan după care Mircea Ivănescu e „un poet de replică", un poet căruia polemismul îi e funciar, pentru care în scrisul poezie „practic, nu e vorba de altceva decât de găsirea unui pretext (care, în cazul lui, e chiar un *pre-text*), de o vânătoare de pretexte de care să se lege propria efervescenţă barocă a melancoliei" (p. 7) O spusese Cistelecan însuşi în *Poezie şi livresc* şi în micro-monografia Ivănescu de la Aula, o spusese poetul însuşi în interviul dat lui Dinu Flămând pentru revista *Amfiteatru* în 1978, în acel pasaj în care spune că nu poate scrie decât „în ataşament sau în opoziţie" faţă de un text preexistent. Însă, treptat, Cistelecan începe să se apropie de o concluzie sensibil mai consistentă şi mai nuanţată decât acelea proprii anterioare – şi primul pas spre formularea acestei concluzii se produce atunci când începe să citească în cheie confesivă intertextualitatea ivănesciană: „nu ia din cărţi decât acele secvenţe ce par tăiate din propria viaţă". Intertextul poemului ivănescian presupune o „identitate de situaţii" manifestă prin „suprapunere deplină a

biograficului pe livresc (sau invers)" (p. 7) (Această suprapunere totală a existenţei pe text am numit-o, cândva, „intertexistenţă" – speculând bineînţeles conceptul de „texistenţă" forjat de Mircea Cărtărescu.) Şi conchide apoi Cistelecan că, „pe cât pare el a umbla din carte în carte… de fapt dă întotdeauna peste sine" (p. 8)

Şi astfel ajunge la punctul nodal al concluziei lui, la nexul care reuneşte în bucla sa tot ce a scris Cistelecan vreodată mai bun despre Mircea Ivănescu. Ne amintim că, în 1987, în *Poezie şi livresc*, el vedea în Ivănescu un „prizonier al convenţiei" – formula, memorabilă, purta strict asupra modalităţii de a se situa în livresc a poetului. Privea numai modul de configurare a poziţiei eului în text, ca să zic aşa. Acum, după aproape treizeci de ani, Cistelecan schimbă formula din „prizonier al convenţiei" în „ostatic al clişeului" şi o resemantizează decisiv, acordându-i o semnificaţie etajată & tripartită; dar, ca să nu vorbesc în gol, iată mai întâi cuvintele lui Cistelecan însuşi (absolut memorabile, cum spuneam): „[Mircea Ivănescu] se simte el însuşi un ostatic al clişeului. Întâi al clişeului literar (căci, după cum pretinde, nu poate inova, poate doar repeta/rescrie/relua, nefiind decât un bricoleur), apoi al clişeului sentimental (toate sentimentele lui au fost deja literaturizate, au fost falsificate) şi-n cele din urmă al clişeului existenţial". Aşadar, dintr-o formulă cu portanţă strict literară, cum era aceea de „prizonier al convenţiei", aceasta de „ostatic al clişeului" poartă şi înspre pulsiunile sentimentului şi ale existenţei. Pe cât se poate înţelege, această resemantizare prin amplificare vine din aceea că înţelegerea poeziei s-a schimbat pentru Cistelecan – trecut acum prin biografismul & confesivitatea douămiistă, el înţelege poezia într-o conjuncţie destinală & definitivă cu existenţa. Şi, într-o astfel de înţelegere care conaturează evenimentul biografic cu cel bibliografic, revelaţiile din dialogul Ivănescu-Liiceanu nu puteau rămâne fără urmări. Cistelecan o spune, de altfel, de-a dreptul, atunci când constată la Ivănescu „sentimentul ireductibil al unui clişeu destinal, al unei imposturi dramatice (după cum îi va mărturisi lui Gabriel Liiceanu, a trăit tot timpul cu 'senzaţia' că o face 'pe spezele fraţilor morţi'). Acesta, e fără îndoială, nucleul tragic din care se trage conştiinţa grea a unei existenţe de supravieţuitor, a unei existenţe fără mandat originar, un fals destinal din pornire".

E, în frazele acestea de mai sus, tot ce s-a spus vreodată mai concis & mai definitiv despre trauma fondatoare a poeziei lui Mircea Ivănescu. Şi e cu atât mai remarcabil că o spune un critic (excepţional, e drept) care începuse acum treizeci de ani lectura poeziei ivănesciene venind dinspre versantul ei livresc. Pentru ca acum să constate, ca-ntr-o fabulă orientală, că în „munţii inimii" din poezia lui Ivănescu versantul livresc şi cel existenţial coincid.

Iată, în rezumat, de ce antologia aceasta a lui Cistelecan e un eveniment: *primo*, pentru că, în ce priveşte principiul de antologare, e cea mai comprehensivă (alături de cea a lui Muşina, repet); *secundo*, pentru că aparatul critic (cronologia şi secţiune de bibliografie a operei ivănesciene) e un tur de forţă; *tertio*, deoarece cuvântul înainte spune ceva esenţial şi despre poezia lui

Mircea Ivănescu, şi despre gândirea critică a lui Al. Cistelecan. Cu micile retuşuri pe care le-am arătat, doar o (improbabilă, cum spuneam) serie de opere complete ar putea să-i mai fie superioară.

CONCLUZII

Voi opera aici, în această *coda* concluzivă, în doi timpi: voi rezuma mai întâi articulaţiile demonstraţiei din care a reieşit că poezia lui Mircea Ivănescu este într-adevăr una a discreţiei absolute. Voi arăta apoi de ce această poezie a discreţiei absolute nu e anacronică (întrucât discreţia e, totuşi, *marker*-ul unor alte paradigme culturale, evident revolute), ci, cu totul dimpotrivă, atât de influentă şi de magnetică azi. (Mircea Cărtărescu crede chiar că Mircea Ivănescu ar fi ar fi „cel mai avansat teoretic şi mai influent" poet român de după Al Doilea Război Mondial. Inutil să mai spun că e şi punctul meu de vedere.)

Să luăm, aşadar, lucrurile pe rând.

1. Întrucât argumentul meu se încheie cu prezentarea unui *demonstrandum* ce atribuie operei poetice a lui Mircea Ivănescu calitatea de

poezie a discreţiei absolute, exigenţele simetriei compoziţionale, ca de altfel şi vechile şi bunele uzanţe invocate încă de la început, cer ca paginile finale să joace rolul – nu întru totul lipsit de asperităţi – al unui *quod erat demonstrandum*. Nici pentru cititor, nici pentru autor nu e vreun prilej de mare bucurie inevitabila repetare a unor concluzii parţiale, cu stânjenitorul sentiment de *déja-lu* sau, după caz, *déja-écrit* însoţind permanent parcurgerea paginilor.

Ca să nu dau impresia că propoziţiile concluzive se află într-un raport de *non sequitur* cu cele din argument sau cu demonstraţia propriu-zisă, o să urmăresc totuşi, chiar cu riscul de a plictisi, să dovedesc advertenţele concluziilor cu ceea ce prezuma argumentul. Aşadar, ceea ce paginile anterioare încearcă să demonstreze este că poezia lui Mircea Ivănescu e o poezie a discreţiei, literal şi în toate sensurile acesteia, adică o poezie a discreţiei absolute, cum am numit-o. Putem înţelege discreţia într-unul din sensurile ei fundamentale, acela ce presupune reprimarea a ceea ce ştii ca exprimare a ceea ce eşti; poezia ivănesciană ne apare atunci, în chip similar, ca o neîncetată, nerezolvată dialectică între reprimarea şi exprimarea realităţii profunde a fiinţei poetice, ca o buclă infinită a unui asemenea exerciţiu de discreţie. Sau putem să facem încă un pas şi să înţelegem că acest exerciţiu de „reprimare întru exprimare" este o metodă de autodefinire – şi acesta e al doilea sens al discreţiei poetice ivănesciene; însă de autodefinire nu prin precizarea diferenţei specifice, ci, invers, prin accentuarea genului proxim. „Şi eu am umblat odată cu o amintire" – întâiul vers al întâiului poem din întâiul volum al lui Mircea Ivănescu, *Versuri* din 1968 – e o ilustrativă astfel de autodefinire: discreţia îi este celui care vorbeşte într-atât de structurală, încât, pentru el, nu accidentul unic al fiinţei sale contează, ci întâmplările comune care îi dau siguranţa că se află pe tărâmul verificat şi verificabil al cotidianului repetabil. Cenuşiul anonimatului este fondul pe care alege să-şi deseneze discretul chip; mirabil e că, cenuşiu pe cenuşiu, trăsăturile se disting, în cele din urmă, cu o indimenticabilă pregnanţă.

Celelalte sensuri ale discreţiei se fac aparente dacă regresăm spre straturile profunde ale semantismului noţiunii. „Discret" vine, s-a văzut, de la participiul latinescului *discerno, -ere*, din familia lui *cerno, -ere* (aşa cum „secret" este participiul lui *secerno, -ere* din aceeaşi familie), şi desemnează obiectul sau persoana aflată într-un moment ulterior discernerii, adică, în înţelesul latin, într-un moment ulterior distingerii sau separării. Aşadar, în subconştientul lingvistic, discretul discerne, adică înţelege, şi apoi distinge, separă, adică hotărăşte, aşază hotare. Nu altceva face eul poetic din poezia lui Mircea Ivănescu: înainte de toate, el înţelege, poate cu asupra de măsură, că, în încercarea lui de a se defini, de a îşi numi fiinţa, neîncetata cufundare în substanţa anonimatului, a nenumitului este totuna cu pierderea propriului nume, şi deci a propriei fiinţe; el îşi scapă sieşi ca nisipul printre degete. Lumea în care caută să existe nu există; evanescenţa e numele ei. Discretul se află cufundat până peste cap în materialitatea lumii; însă, aidoma lui Tantal, atunci când încearcă să consume („a consummation / devoutly to be wished", cum

spune, într-un solilocviu deseori citat în poemele lui Mircea Ivănescu, Hamlet[240]) substanţa realităţii, aceasta se dematerializează fără încetare şi se refuză simţurilor. În faţa discretului, materia însăşi e discretă; şi, cu cât discreţia conştiinţei investigatoare e mai mare, cu atât materia e mai discretă. Fără a fi întru totul o definiţie a discreţiei, evanescenţa materiei e o consecinţă a ei. Lumea nu mai e obiectivă pentru *discretul* care face neabătut exerciţiul retenţiei *secretului*; cu cât discreţia e mai acută, cu atât ceea ce trebuie reţinut (în ultimă instanţă, lumea în totului tot) se transformă din obiect în subiect. Şi, aşa cum substanţa conştiinţei e recesivă, disparentă, tot aşa se face şi substanţa lumii. Este, cum am văzut că scrie Jean Starobinski, una dintre cele mai bune definiţii ale melancoliei: lumea care se face ţăndări sub ochii melancolicului. Fără a fi o denotaţie a discreţiei, melancolia e numaidecât o conotaţie a ei, atunci când cea dintâi se află într-un paroxism al negaţiei acelei lumi pe care conştiinţa-gazdă o absoarbe.

E ceea ce se întâmplă discretului care discerne cum lumea i se face indiscernabilă. Reacţia firească de apărare – şi aceasta ţine de cel de-al doilea sens de adâncime al discreţiei – e aceea de a a aşeza hotare acestei destrămări, de a îndigui realitatea, de a aşeza nenumăraţi parapeţi care să oprească destrămarea. În cazul unei discreţii poetice, parapeţii sunt, firește, poetici; literatura are a împiedica destrămarea lumii. Conştiinţa, din care realitatea se scurge precum nisipul din clepsidră, încearcă să se apere de vidul progresiv suplinind absenţa crescândă a materiei cu prezenţa din ce în ce mai plină a literaturii. Între semnele recesive ale realului şi reflexiile lor în conştiinţă se întreţes, ca o reacţie de apărare, profuziuni de texte asociate, prin similitudine ori, dimpotrivă, prin contrast, cu situaţia din „realitatea reală". Se întreţes texte – adică se creează intertexte. În straturile de profunzime ale discreţiei poetice, melancolia se asociază, inevitabil, cu intertextualitatea; pierderea în greutate a lucrurilor, cu creşterea în greutate a textelor. Discretul este asociat întotdeauna, chiar în memoria abisală a limbii, cum am văzut, cu secretul; ceea ce vrea să spună că discretul este cel ce ascunde, spre a-l proteja, adevărul. Una dintre marile, recurentele teme ale poeziei ivănesciene – de fapt, în măsura în care statistica are relevanţă în poezie, cea mai importantă - este aceea a sesizării adevărului; însă, pentru complicatul eu discret din poezia lui Mircea Ivănescu, adevărul nu ţine de un joc grav al secretivităţii, ca de obicei, ci are o natură aproape insesizabilă ce trebuie ghicită în manifestările discontinue ale existenţei. Pentru Mircea Ivănescu, la fel ca şi pentru Albert Camus, adevărul este ceea ce continuă; „J'appelle vérité tout ce qui continue", scrie francezul în *Noces*, iar poetul român citează sau face deseori aluzii la această faimoasă definiţie a adevărului, pe care o şi foloseşte, de altfel, ca a treia notă la poemul *nu atât o scholia cât încercare de a cere iertare sau explicând de ce se plictisesc unii duminica* din primul *Commentarius perpetuus*, cel din 1986. Singura

[240] A se citi, spre exemplu, poemul intitulat *traduceri în engleză (explicaţii pentru poeta margaret harrell), 1*, din *Euphorion*, 1999, 1-2, pp. 2-3.

modalitate de a da continuitate şi, deci, adevăr, materiei discontinue a lumii este, în poezia lui Mircea Ivănescu, aceea de a o verifica neîncetat prin referinţe la literatură, creând astfel un sistem intertextual de continuităţi, într-un sens apropiat de acela în care o frumoasă carte a Irinei Mavrodin vorbeşte despre „spaţiul continuu" al literaturii[241]. Diferenţa majoră este aceea că, în neîntrerupta *quête*, intertextualitatea ivănesciană nu pune în conjuncţie numai texte, ci şi evenimente, situaţii biografice. Într-un puzzle ale cărui dimensiuni sunt înseşi dimensiunile poeziei lui Mircea Ivănescu, intertextul întreţese biograficul şi bibliograficul. Discretul eu poetic urmăreşte să trăiască literalmente viaţa ca la carte, animat de ceea ce am putea numi, cu o parafrază transparentă, sentimentul intertextual al fiinţei.

Acestea sunt sensurile discreţiei poetice ivănesciene. Luate separat, fiecare dintre ele se regăsesc şi la alţi poeţi români; senzaţie de perpetuă reprimare o regăsim din plin şi la Bacovia, intertextual până peste marginile iertate este şi Mircea Cărtărescu, autodefinirea de tip *low profile* o practică, în chip curent, şi cutare poet minimalist, cât despre melancolie – poezia română nu duce deloc lipsă de poeţi saturnieni, atrabilari. Însă numai la Mircea Ivănescu toate acestea se află la un loc, focalizate. Ceea ce, sub aspectul discreţiei, era marginal la alţi poeţi, la el capătă loc central. Sunt, acestea toate şi altele câteva, suficiente argumente pentru motivarea *demonstrandum*-ului eseului de faţă – anume că poezia lui Mircea Ivănescu este, în toată puterea cuvântului, o poezie a discreţiei absolute.

2. Aşadar, poezia lui Mircea Ivănescu reuşeşte performanţa de a reprezenta, superlativ şi în toate datele ei, o poezie a discreţiei absolute (cu tot ce decurge de aici – de la poetica melancoliei la tehnicile unei intertextualităţi infinit disimulatorii). Această calitate a ei, din care se desfoliază atâtea altele, ar fi fost îndeajuns pentru a o face una dintre operele cele mai consistente ale poeziei române postbelice. Însă, în acelaşi timp, cum discreţia este în mod evident *marker*-ul unor paradigme culturale demult apuse (chiar premoderne, în fond), ar fi trebuit de asemenea să o facă instantaneu anacronică, revolută, deloc contemporană cu contemporanii ei. Or, după cum putem lesne constata, dintre toţi poeţii de primă linie debutaţi în anii '60, Mircea Ivănescu este astăzi cel mai influent (nu numai în opinia mea, ci şi în a lui Mircea Cărtărescu, a lui Alexandru Cistelecan, a lui Ion Bogdan Lefter şi a altor critici pe al căror cuvânt se poate conta); poezia care se scrie acum, aşa variată şi plurimorfă cum e, împărtăşeşte mai mereu un aer de familie cu scrisul lui.

Aşa încât e limpede că, în pofida discreţiei ei absolute şi structurale, care ar fi trebui să o anacronizeze definitiv, poezia lui Mircea Ivănescu mai are şi alte câteva calităţi esenţiale, care dau seamă de influenţa ei contemporană atât de puternică. Cred că mai ales două dintre aceste calităţi superlative ale ei explică prestigiul, influenţa şi magnetismul acestei poezii astăzi.

---

[241] v. Irina Mavrodin, *Spaţiul continuu*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

În primul rând, ceea ce o face „contemporana noastră" e faptul că ilustrează fără rest acel fenomen al lumii postmoderne numit pe la începutul anilor 2000, după cum am văzut, de către Gilles Lipovetsky *sacralizarea psihologicului*. Poezia lui Mircea Ivănescu e un imens monolog interior articulat şi reprimat de un îndrăgostit în preajma iubitei lui; iar acest monolog, la rândul lui, îşi sacralizează iubita (precum erotica trubadurilor, cu care am văzut că poezia ivănesciană are multe în comun) în exact aceeaşi măsură în care îşi sacralizează şi pulsiunile şi psihismele interioare. Fenomen la care cititorul contemporan nu are cum să nu rezoneze – de vreme ce el însuşi, *apud* Lipovetsky, îşi sacralizează psihismele (de unde şi succesul psihanalizei şi al noilor psihologii) şi îşi construieşte un rudiment de sacru hibridând rămăşiţe vulgarizate ale fostelor mari naraţiuni religioase cu vulgarizări ale psihanalizei, cosmologiei, neuroştiinţelor, astrologiei etc. Dezvrăjirii moderniste a lumii îi urmează reculul unei revrăjiri – iar sacralizarea psihologicului e unul dintre principalele fenomene ilustrative ale acesteia. Poezia lui Mircea Ivănescu e exemplară pentru numita revrăjire a psihologicului.

În al doilea rând, există, mai ales în partea secundă a creaţiei ivănesciene, o radicalizare a biograficului care nu are cum să nu fie pe placul şi pe gustul acestor vremuri de o indiscreţie absolută. Într-o paradigmă culturală pentru care succesul Facebook-ului e cuantificatorul cel mai exact al acestei pasiuni a indiscreţiei, inserarea tot mai decisivă a biografiei în text nu are cum să nu fie magnetică – pentru cititor, ca şi pentru poeţii subsecvenţi, deopotrivă. Tot aici, în acest volet demonstrativ dedicat pasiunii indiscreţiei, se cuvine să fie amintite şi cele două cărţi-dialog ale lui Mircea Ivănescu, publicate după anul 2000 – cea cu Vasile Avram şi cea cu Gabriel Liiceanu. Însumând cam 400 de pagini, foarte dense, uneori hipnotice, ele sunt cu totul neaşteptate din partea unui poet retractil, practicant nu doar în operă, ci şi în viaţă al unei discreţii absolute. Ele îi pun cumva în paradox această discreţie; şi, ca orice paradox, fac subiectul lui cu atât mai ataşant. Sigur, ele nu sunt un argument intrinsec poeziei – ci doar adiacent şi auxiliar. Însă, chiar şi aşa, sunt un codicil demn de menţionat atunci când discutăm despre inserţia biograficului în poezie – şi, mai ales, despre magnetismul pe care acest biografeme îl exercită asupra minţii indiscrete a cititorului contemporan.

Venind aşadar din alte vremuri, punând în act o discreţie complet şi fundamental anacronică, şi încă în toate sensurile ei (o „discreţie absolută", prin urmare), poezia lui Mircea Ivănescu are, cu toate acestea, o influenţă decisivă azi – explicabilă, pe de o parte, prin biografismul ei structural (şi complet inovator la vremea lui), înaintemergător al continentului biografist care se întinde de la optzecişti la post-douămiişti; şi, pe de alta, prin fixaţia ei monomaniacală asupra psihismelor interioare, pe care ajunge într-un final să le sacralizeze, într-un mod care de asemenea anticipează „sacralizarea psihologicului" subiacentă revrăjirii lumii de azi. Pe cât pot să-mi dau seama, această influenţă şi dominanţă a poeziei ivănesciene va mai dura cel puţin atâta

vreme cât *epoche*-ul va rămâne biografist şi revrăjit. Iar după aceea, când paradigma aceasta se va fi sfârşit, va continua probabil să vorbească – precum o poezie desuetă şi *otherworldly*, dar de o consistenţă a hibridării melancoliei cu intertextualitatea cum poezia noastră n-a mai cunoscut nicicând.

BIBLIOGRAFIE

Opera poetică

Versuri, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
Poeme, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Poesii, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1970.
Alte versuri, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.
Alte poeme, Bucureşti, Editura Albatros, 1973.
Poem, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973.
Amintiri, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973 (în colaborare cu Leonid Dimov şi Florin Pucă).
Alte poesii, Cluj, Editura Dacia, 1976.
Poesii nouă, Cluj, Editura Dacia, 1982.
Poeme nouă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.
Other poems, other lines (antologie), Bucureşti, Editura Eminescu, 1983 (traducere şi prefaţă de Ştefan Stoenescu).
Alte poeme nouă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.
Commentarius perpetuus (parabole), Cluj, Editura Dacia, 1986 (în colaborare cu Rodica Braga).
Versuri vechi, nouă, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988.
Poeme vechi, nouă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.
Would-be Poems, Sibiu, Editura Hermann, 1992.
Limitele puterii sau mituirea martorilor. Un roman rusesc, Bucureşti, Editura Litera, 1994 (în colaborare cu Iustin Panţa).
Versuri (antologie), Bucureşti, Editura Eminescu, 1996 (cu o postfaţă de Ion Bogdan Lefter).
Poezii (antologie), Bucureşti, Editura Vitruviu, 1997.
Poesii vechi şi nouă (antologie), Bucureşti, Editura Minerva, col. „Biblioteca pentru toţi", 1999 (cu o prefaţă de Eugen Negrici).
Aceleaşi versuri, Cluj, Editura Dacia, 2002.
Poeme alese. 1966-1989 (antologie), Braşov, Editura Aula, 2003 (cu o postfaţă de Alexandru Cistelecan).
Commentarius perpetuus, 2, Sibiu, Editura Imago, 2003 (în colaborare cu Rodica Braga).
Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă, Iaşi, Editura Polirom, 2003 (antologie şi prefaţă de Matei Călinescu).
Lines Poems Poetry, University of Plymouth Press, 2009 (traducere de Adam J. Sorkin şi Lidia Vianu).
Cele mai frumoase poezii, Bucureşti, Editura Humanitas, 2012 (selecţie şi prefaţă de Gabriel Liiceanu).
Versuri, Bucureşti, Editura Humanitas, 2014 (ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi tabel cronologic de Al. Cistelecan).

Cărți-dialog

Ivănescu, Mircea; Avram, Vasile, *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, ediția I, Nicula, Editura Ecclesia, 2004; ediția a II-a, Bistrița, Casa de editură Max Blecher, 2012.
Ivănescu, Mircea; Liiceanu, Gabriel, *Măștile lui M.I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu*, București, Editura Humanitas, 2012.

Volume omagiale

Mircea Ivănescu 80, volum coordonat de Al. Cistelecan, Pitești, Editura Paralela 45, colecția Seria Aniversară, 2011

Interviuri, convorbiri, confesiuni

Conversazione tra Eugène van Itterbeek e Mircea Ivănescu, în *Si scrive. Rivista di litteratura*, Cremona, 1995.
Drăgănoiu, Ion, *Convorbirile de joi*, Cluj, Editura Dacia, 1988.
Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram, Nicula, Editura Ecclesia, 2004.
Ivănescu, Mircea, *Cam acesta este mesajul meu bătrânesc*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).
Ivănescu, Mircea, *Proces-verbal al stării mele de spirit*, în *Cuvântul*, 2005, septembrie, nr. 9.
Ivănescu, Mircea, *„...viziunea lui Camil Petrescu de a muta capitala țării, nu numai din cauză că e prea aproape de bulgari..."* (interviu), în *Euphorion*, 1996, nr. 2.
Ivănescu, Mircea, în dialog cu Alexandrescu, Raluca, *Observator cultural*, 2001, nr. 55.
Ivănescu, Mircea, în dialog cu Flămând, Dinu, în *Amfiteatru*, 1978, nr. 4 (*Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*).
Ivănescu, Mircea, în dialog cu Popescu, Titu, în *Vatra*, 1983, nr. 11-12 (*O capodoperă nu poate fi – și nu trebuie să fie – niciodată universală*).
Ivănescu, Mircea, *Alocuțiune rostită cu ocazia decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității „Lucian Blaga" din Sibiu*, în *Transilvania*, 2004, nr. 4.

Monografii

Cistelecan, Alexandru, *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2003.
Deleanu, Daniel, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, Sibiu, 2003 (teză de doctorat nepublicată).
Leizeriuc, Anca Narcisa, *Mircea Ivănescu – În căutarea paradisului livresc*, Iași, 2012 (teză de doctorat nepublicată)

Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute*, București, Editura Vinea, 2007

Studii în volume; articole și studii în periodice

Abăluță, Constantin, *Mircea Ivănescu*, în Abăluță, Constantin, *Poezia română după proletcultism. Generația anilor '60-'70. Antologie comentată*, vol. II, Constanța, Editura Ex Ponto, 2000.
Alexiu, Lucian, *Fabulosul cotidian. Reveria domestică și patriarhală. Distanțarea ironică*, în Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane*, Timișoara, Editura Facla, 1977.
Andriescu, Anca, *Un caz de „critică la adresa sistemului"*, în *Caietele lui mopete*, 2004, nr. 1-2.
Balotă, Nicolae, *Mircea Ivănescu: Versuri*, în Balotă, Nicolae, *Labirint. Eseuri critice*, București, Editura Eminescu, 1970.
Barbu, Eugen, *Poezia banalității*, în Barbu, Eugen, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent. Poezia română contemporană*, București, Editura Eminescu, 1975.
Braga, Mircea, *Mircea Ivănescu, „Poesii nouă"*, în *Transilvania*, 1982, nr. 12.
Braga, Mircea, *Mircea Ivănescu. Despre 'înnoirile' poetului sau cum rătăcește Mircea Ivănescu printre noi*, în Braga, Mircea, *Pe pragul criticii*, Sibiu, Casa de presă și editură Transpress, 1992.
Călinescu, Matei, *Lirism și ironie*, în *România literară*, 1970, nr. 25.
Călinescu, Matei, *Poezia ca descoperire a fragilității ființei*, în Călinescu, Matei, *Fragmentarium,* Cluj, Editura Dacia, 1973.
Călinescu, Matei, *Profil poetic: M. Ivănescu*, în Călinescu, Matei, *Fragmentarium*, Cluj, Editura Dacia, 1973.
Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, prefață la Ivănescu, Mircea, *versuri poeme poesii altele aceleași vechi nouă*, Iași, Editura Polirom, 2003.
Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în *Apostrof*, Cluj, 2003, nr. 3-4.
Cândroveanu, Hristu, „*Poemele" lui Mircea Ivănescu*, în *România literară*, 1973, nr. 2.
Chioaru, Dumitru, *Aria admirației – scrisoare deschisă d-lui Mircea Ivănescu*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).
Cistelecan, Al., *Aplicație*, în Cistelecan, Al., *Poezie și livresc*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
Cistelecan, Alexandru, *Eposul absenței*, postfață la Ivănescu, Mircea, *Poeme alese 1966-1989*, Brașov, Editura Aula, 2003.
Cistelecan, Al., *Sub ruinele poemului*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).
Constantin, Ilie, *Mircea Ivănescu, „Poeme"*, în *România literară*, 1970, nr. 26.
Constantin, Ilie, *Adâncimea suprafețelor*, în Constantin, Ilie, *Despre poeți*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
Constantin, Ilie, *Mircea Ivănescu*, în Constantin, Ilie, *Complicitatea fertilă*, Cluj, Editura Dacia, 1994.

Cristea, Dan, *O panoramă a poeziei*, în *România literară*, 1973, nr. 22.
Deleanu, Daniel, *Univers poetic şi bestiar imaginativ la Mircea Ivănescu*, în *Caietele lui mopete*, f.a., an I, nr. 1.
Deleanu, Daniel, *Boemia livrescă şi „sacrul profan" în poezia lui Mircea Ivănescu*, în *Caietele lui mopete*, 2003, nr. 2.
Diaconu, Mircea A., *Mircea Ivănescu şi vârstele poeziei*, în Diaconu, Mircea A., *Feţele poeziei. Fragmente critice*, Iaşi, Editura Junimea, 1999.
Dimov, Leonid, *Debut şi maturitate*, în *Luceafărul*, 1968, nr. 51.
Doinaş, Ştefan Aug., *Modalităţi lirice actuale*, în *Contemporanul*, 1968, nr. 41.
Doinaş, Ştefan Aug., ***Sol*** *major şi* ***la*** *minor*, în Doinaş, Ştefan Aug., *Lampa lui Diogene*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Dumitriu, Dana, *Meditaţie cu cartea închisă* şcronică la volumul *Poem*, n.n.ţ, în *România literară*, 1973, nr. 47.
Dună, Raluca, *Ceasul vrăjitoresc al poeziei*, în *Luceafărul*, 2003, nr. 13.
Dună, Raluca, *Ferestrele zidite ale literaturii*, în Ivănescu, Emil, *Artistul şi moartea*, ediţie şi postfaţă de Raluca Dună, Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2006.
Grigurcu, Gheorghe, *Despre nişte „nemaiauzite aşezări ale sincerităţilor"*, în Grigurcu, Gheorghe, *Poezia română contemporană*, vol. I, Iaşi, Editura Revistei *Convorbiri literare*, 2000.
Grigurcu, Gheorghe, *Note la Mircea Ivănescu*, în Grigurcu, Gheorghe, *Existenţa poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.
Iorgulescu, Mircea, *Cenzura livrescă*, în Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.
Lefter, Ion Bogdan, *Mircea Ivănescu – poetul care nu încape într-o antologie*, postfaţă la Ivănescu, Mircea,*Versuri*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1996.
Manolescu, Nicolae, *Mircea Ivănescu, Versuri*, în *Contemporanul*, 1968, nr. 31.
Manolescu, Nicolae, *Marea certitudine: poezia*, în *Luceafărul*, 1968, nr. 51.
Manolescu, Nicolae, *Mircea Ivănescu, Poeme*, în *Contemporanul*, 1970, nr. 34.
Mariş, Ioan, *Mircea Ivănescu*, în *Transilvania*, 2000, nr. 1.
Mavrodin, Irina, *Convorbiri cu Alexandru Deşliu*, Focşani, Editura Pallas Athena, 2004.
Micu, Dumitru, *Mircea Ivănescu: „Versuri"*, în *Gazeta literară*, 1968, nr. 32.
Micu, Dumitru, *Livresc şi viaţă de toate zilele*, în Micu, Dumitru, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.
Mihăilescu, Dan C., *Torsul pisicii sau „...lying on my back on the sofa"*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).
Mincu, Marin, *Livreştii ironici*, în Mincu, Marin, *Poezie şi generaţie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.
Mitescu, Adriana, *Poezia intelectuală*, în *Contemporanul*, 1973, nr. 31.
Moldovan, Ioan, *Mircea Ivănescu*, în *Dicţionarul Scriitorilor Români, D-L*, coordonare şi revizie ştiinţifică: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998.
Munteanu, Vladimir, *O frontieră lăuntrică*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).

Negoiţescu, I., *Poezia în alb-negru*, în Negoiţescu, I., *Alte însemnări critice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980.
Negrici, Eugen, *Mircea Ivănescu*, în Negrici, Eugen, *Introducere în poezia română contemporană*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
Negrici, Eugen, *Prefaţă* la Ivănescu, Mircea, *Poesii vechi şi nouă*, Bucureşti, Editura Minerva, 1999.
Nistor, G., *Mircea Ivănescu: „Poem"*, în *Transilvania*, 1974, nr. 9.
Niţescu, M., *Poezia lui Mircea Ivănescu*, în Niţescu, M., *Între Scylla şi Charibda. Delimitări critice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972.
Oprea, Nicolae, *Ţara lăuntrică*, în Oprea, Nicolae, *Provinciile imaginare*, Piteşti, Editura Calende, 1993.
Petroveanu, Mihail, *Mircea Ivănescu: „Poesii"*, în *România literară*, 1972, nr. 2.
Petroveanu, Mihail, *Mircea Ivănescu*, în *Traiectorii lirice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.
Piru, Al., *Mircea Ivănescu*, în Piru, Al., *Poezia românească contemporană. 1950-1975*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.
Pop, Ion, *Mircea Ivănescu şi înscenarea poemului*, în Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
Pop Ion, *„Sonetariul" lui Mircea Ivănescu*, în Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Cluj, Editura Dacia, 1997.
Popescu, Adrian, *Pasărea Minervei*, în Popescu, Adrian, *Spuma şi stânca*, Cluj, Editura Dacia, 1991.
Popescu, Simona, *Introducere într-o „enigmă" literară*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).
Popescu, Titu, *Mircea Ivănescu. Alte versuri*, în *Transilvania*, 1973, nr. 2.
Raicu, Lucian, *Mircea Ivănescu: „Poeme"*, în *România literară*, 1970, nr. 30.
Raicu, Lucian, *Mircea Ivănescu: „Alte versuri"*, în *România literară*, 1973, nr. 7.
Raicu, Lucian, „*Alte poeme*", în *România literară*, 1973, nr. 35.
Raicu, Lucian, *Meditând într-o cameră plină cu cărţi*, în Raicu, Lucian, *Fragmente de timp*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984.
Roznoveanu Mirela, *Fuga pe o singură voce*, în Roznoveanu, Mirela, *Lecturi moderne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.
Ruja, Alexandru, *Ironie şi rafinament*, în Ruja, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Timişoara, Editura Facla, 1979.
Simion, Eugen, *Mircea Ivănescu*, în Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.
Sorescu, Roxana, *Ivănescu, Mircea*, în *Dicţionarul general al literaturii române*, *E-K*, editat de Academia Română, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
Stoenescu, Ştefan, *Mircea Ivănescu,* în *Transilvania*, Sibiu, 1/2001.
Ştefănescu, Alex., *Arta deghizării,* în Ştefănescu, Alex., *Între da şi nu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982.
Ştefănescu, Alex., *Mircea Ivănescu*, în *România literară*, 2003, nr. 17.
Ştefănescu, Alex., *Alţi doi poeţi: Mircea Ivănescu şi Virgil Mazilescu*, în *Convorbiri literare*, Iaşi, 2005, nr. 9.

Tomuş, Mircea, *M. Ivănescu: „Versuri”*, în *Steaua*, Cluj, 1968, nr. 10.
Tomuş, Mircea, *M. Ivănescu. Alte poesii*, în *Transilvania*, 1977, nr. 1.
Tomuş, Mircea, *Mircea Ivănescu: „Alte poesii"*, în Tomuş, Mircea, *Mişcarea literară*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.
Tomuş, Mircea, *Mircea Ivănescu*, în *Transilvania*, 2000, nr. 1.
Ţurcanu, Radu, *Mircea Ivănescu*, în *Euphorion*, 1991, anul 2, nr. 3 (12).
Ulici, Laurenţiu, *Un poet, un prozator*, în *România literară*, 1970, nr. 14 [poetul e Mircea Ivănescu, prozatorul Dumitru Ţepeneag, n.n.].
Ungheanu, M., „*Versurile” lui Mircea Ivănescu*, în *Luceafărul*, 1968, nr. 38.
Vulpescu, Romulus, *Sunt gelos...*, în *România literară*, 1973, nr 50.